

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II
(LITERATURA ESPAÑOLA)**



TESIS DOCTORAL

**Análisis de una representación del teatro breve valleinclanesco: "el
Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte"**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Fernando Escudero Oliver

DIRECTOR

Emilio Peral Vega

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA MODERNA Y
CONTEMPORÁNEA

ANÁLISIS DE UNA
REPRESENTACIÓN DEL TEATRO
BREVE VALLEINCLANESCO:
“EL RETABLO DE LA AVARICIA, LA
LUJURIA Y LA MUERTE”.

Tesis doctoral presentada por el Doctorando
Fernando Escudero Oliver y dirigida por el Dr.
D. Emilio Peral Vega

Madrid MMXV

“Es la intuición un divino cristal, y lo quebró el
pecado.” Ramón María del Valle-Inclán



*“Este gran Don Ramón de las barbas de chivo cuya sonrisa es la flor de su figura, parece un
viejo dios, altanero y esquivo, que se asomase en la frialdad de su escultura”*

Rubén Darío

“Una enseñanza sistemática dirigida a formar espectadores conscientes, lúcidos, advertidos, que tendría la finalidad de darles la competencia de recepción y de asimilación del bagaje cultural expresado por las diferentes formas de espectáculo –de las que el teatro constituye el nudo central- es una necesidad, si se quiere evitar andar a la deriva debido al sobreconsumo pasivo, no selectivo, a menudo embrutecedor, que corre el riesgo de ser devastador, intelectual, moral y socialmente. La semiología del teatro y del espectáculo en general parece adaptada, mejor que otros medios, a este tipo de formación, incluso en el nivel de iniciación elemental, puesto que permite al espectador penetrar en la textura de la representación, descifrar las innumerables relaciones entre todos los componentes de un espectáculo y percibir mejor e interpretar el mensaje –aceptado o no- de sus creadores.”

TADEUSZ KOWZAN, en “La semiología del teatro”

1. Palabra 2. Tono	Texto Pronunciado	Actor	Signos Auditivos	Tiempo	Signos Auditivos (Actor)
3. Mímica 4. Gesto 5. Movimiento	Expresión Corporal		Signos Visuales	Tiempo y espacio	Signos Visuales (Actor)
6. Maquillaje 7. Peinado 8. Traje	Apariencia exterior del actor			Espacio	
9. Accesorio 10. Decoración 11. Iluminación	Aspecto del Espacio Escénico	Fuera Del Actor	Signos auditivos	Tiempo y espacio	Signos Visuales (Fuera del Actor)
12. Música 13. Sonido	Efectos sonoros no articulados			Tiempo	Signos auditivos (Fuera del actor)

(Kowzan, T., 1986)

“Se ha olvidado que el teatro es un acto sagrado que empeña tanto a quien lo ve como a quien lo ejecuta., y que la idea psicológica del Teatro es ésta: que un gesto que se ve y que el espíritu reconstruye en imagen, vale tanto como un gesto que se hace.

A esto se debe el que, como instrumento de revolución, no haya nada mejor que el Teatro.”

A. ARTAUD, “ La falsa superioridad de las élites”, 1936.

ÍNDICE

0. Portada	Pág. 01
1. Prólogo	Pág. 02
2. A modo de presentación: Qué, Por qué, Cómo, Para qué y De qué manera.	
2.1. Objeto de la investigación: Qué	Pág. 06
2.2. Génesis de la investigación: Por qué	Pág. 08
2.3. Metodología del proceso investigador: Cómo	Pág. 12
2.4. Finalidad del proceso investigador: Para qué	Pág. 17
2.5. Materiales utilizados para la investigación: De qué manera	Pág. 20
2.6. Introducción en inglés	Pág. 25
3. Modelos de análisis teatral semiológico.....	Pág. 41
3.1. La semiología, breve resumen histórico.....	Pág. 41
3.2. ¿Análisis del texto dramático o del texto espectacular?	Pág. 47
4. El autor y la obra.....	Pág. 64
4.1. El autor.....	Pág. 64
4.2. El director de escena: José Luis Gómez	Pág. 68
4.3. El teatro de <i>La Abadía</i>	Pág. 71
4.4. La obra, el <i>Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte</i>	Pág. 76
5. Análisis de la representación	Pág. 106
5.1. El texto dramático	Pág. 106
5.2. El texto espectacular	Pág. 111
5.3. Análisis semiológico de <i>Ligazón</i> (bajo el modelo Kowzan)	Pág. 113
5.4. Análisis del texto dramático y del texto espectacular	Pág. 114
5.5. Análisis por escenas de <i>Ligazón</i> : texto y representación	Pág. 120
5.5.1. Escena 0: introito	Pág. 120
5.5.2. Diferencias texto/representación en escena 0	Pág. 123
5.5.3. Escena 1	Pág. 123
5.5.4. Diferencias texto/representación en escena 1	Pág. 141
5.5.5. Escena 2	Pág. 143
5.5.6. Diferencias texto/representación en escena 2	Pág. 152
5.5.7. Escena 3	Pág. 153
5.5.8. Diferencias texto/ representación en escena 3.....	Pág. 171
5.5.9. Escena 4	Pág. 172
5.5.10. Diferencias texto/representación en escena 4	Pág. 195
5.5.11. Escena 5. Epílogo	Pág. 196
5.5.12. Diferencias texto/representación en escena 5	Pág. 216
5.5.13. Estudio cuantificador de <i>Ligazón</i>	Pág. 218
5.6. Análisis por escenas de <i>La cabeza del Bautista</i> : texto y representación	
.....	Pág. 225
5.6.1. Escena 1	Pág. 233
5.6.2. Diferencias texto/representación en escena 1	Pág. 256
5.6.3. Escena 2	Pág. 256
5.6.4. Diferencias texto/representación en escena 2	Pág. 289
5.6.5. Escena 3	Pág. 291

5.6.6. Diferencias texto/representación en escena 3	Pág. 329
5.6.7. Escena de transición a la siguiente obra	Pág. 333
5.6.8. Estudio cuantificador de la <i>La cabeza del Bautista</i>	Pág. 343
5.7. Análisis por escenas de <i>La rosa de papel</i> : texto y representación	Pág. 348
5.7.1. Escena 1	Pág. 358
5.7.2. Diferencias texto/representación en escena 1	Pág. 377
5.7.3. Escena 2	Pág. 380
5.7.4. Diferencias texto/representación en escena 2	Pág. 387
5.7.5. Escena 3	Pág. 388
5.7.6. Diferencias texto/representación en escena 3	Pág. 400
5.7.7. Escena 4	Pág. 401
5.7.8. Diferencias texto/representación en escena 4	Pág. 445
5.7.9. Escena 5	Pág. 446
5.7.10. Diferencias texto/representación en escena 5	Pág. 475
5.7.11. Escena 6	Pág. 476
5.7.12. Diferencias texto/representación en escena 6	Pág. 500
5.7.13. Escena 7. Escena final complementaria	Pág. 501
5.7.14. Diferencias texto/representación en escena 7	Pág. 509
5.7.15. Estudio cuantificador de <i>La rosa de papel</i>	Pág. 510
6. Conclusiones finales	Pág. 518
6.1. Texto dramático vs. Texto espectacular	Pág. 518
6.2. Validez del método analítico de Kowzan	Pág. 522
6.3. Otros métodos cuantificadores: situaciones dramáticas y en escena.	Pág. 523
6.4. La necesidad de análisis simbólico y psicoanalítico	Pág. 525
6.5. Sobre el uso de registro fílmicos para analizar el texto espectacular.	Pág. 526
6.6. El espacio y el tiempo	Pág. 527
7. Bibliografía	Pág. 530

2. A MODO DE PRESENTACIÓN: QUÉ, POR QUÉ, CÓMO, PARA QUÉ Y DE QUÉ MANERA.

2.1. Objeto de la investigación: qué

En este estudio acerca de la representación teatral, se analiza una realización concreta del texto valleinclanesco del *Retablo de la Avaricia, de la Lujuria y de la Muerte*, a partir de la filmación completa de una puesta en escena, pública, comercial, realizada por parte del propio director de la obra, José Luis Gómez, durante una representación de la misma en la sala San Juan de la Cruz, del teatro La Abadía, en Madrid, y a la que asistió el autor de este estudio. La filmación, no profesional, se realizó al pie de la escena, con público real, en las condiciones que cualquier espectador de la sala (pequeña, pero muy bien aprovechada para las máximas condiciones de visibilidad y acústica) pudiera tener de la misma. La grabación utilizada se debe a la generosidad de José Luis Gómez, que la cedió al autor de este estudio con la finalidad única de poder realizarlo, prohibiendo la reproducción comercial de la misma, y autorizando la difusión de sus imágenes solo dentro del contexto pedagógico mencionado. Dicha grabación, efectuada en el soporte VHS, para aparatos de reproducción mecánica de cinta de vídeo, fue digitalizado para preservarlo y poderlo incorporar y reproducir en un ordenador, y éste es el formato que se adjunta, entendiendo la dispensa del propietario, José Luis Gómez, y de la Fundación La Abadía para ser utilizado exclusivamente con fines didácticos, y la restricción, que parte del mismo propietario, sobre usos de tipo comercial y públicos, no permitiéndose la difusión de sus imágenes por ningún medio, analógico o digital.

La representación a estudiar fue, en su momento, bien acogida por la crítica teatral de la época, así Lorenzo López Sancho, le dedicaba más de media página el 15 de febrero de 1995 en el diario *ABC*, y expresaba elogios de este tipo:

“El espectáculo brillante aporta rudeza al texto exquisito, poético, folclórico, por un lenguaje populista admirable, lo que la acción llega a una dimensión poderosa de la poesía tremenda de Valle-Inclán. El ámbito escénico que proporciona el paisaje del antiguo templo está aprovechado al máximo en una escenografía basada en lo humano, en el conjunto humano, como acción y decoración cálida, llena de fuerza, el espectáculo alcanza una nota extraordinaria, sobresaliente de conjunto, de logro palpitante.”¹

La fascinación que tal representación generó había arrancado el 4 de abril de 1994, en el primer taller para actores organizado por José Luis Gómez, entre otros, y es proporcional a la labor teatral del mencionado director, y al Teatro de la Abadía, que ha desarrollado, desde ese lejano día de mediados de febrero de 1995, una actividad teatral proteica, compuesta de 52 producciones propias, con más de 300 compañías invitadas, y la convocatoria de más de 80 actividades en el ámbito de la formación escénica, culminando una trayectoria tan brillante con la aceptación de José Luis Gómez como académico de la Real Academia Española de la Lengua, elegido el 1 de diciembre de 2011, tomando posesión de la silla Z el 26 de enero de 2014 con el discurso titulado “Breviario de teatro para espectadores activos”. Así pues, el objeto de esta investigación es efectuar un análisis de carácter semiológico sobre la representación concreta de una obra determinada, en este caso de *El Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, de Don Ramón María del Valle-Inclán, tomado el texto dramático de la edición princeps del diez de octubre de 1927, inserta en el Volumen IV de su *Opera Omnia*, y editada por Rivadeneyra.

¹ Vid. LÓPEZ SANCHO, Lorenzo: “Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte, el gran Valle-Inclán en La Abadía”, en *ABC*, Madrid, 15/02/1995, pág. 85.

2.2. Génesis de la investigación: por qué

La asistencia a la representación, como todas las cosas en la vida, tuvo sus repercusiones, especialmente la sensación de que el teatro es muy importante, y una de las experiencias más fascinantes que le pueden ocurrir a un ser humano. En palabras de Ortega y Gasset²:

“El escenario y el actor son la universal metáfora corporizada, y esto es el Teatro: metáfora visible.”

por lo que no es de extrañar que cuando comenzaba el autor de esta tesis los programas de doctorado, en la U.N.E.D. de Madrid, bajo la tutela de José Romera Castillo, y la orientación de Manuel Sito Alba, y después los continuase en la U.C.M. a cargo de Paulino Ayuso y de Emilio Peral, tendiese visiblemente hacia los estudios teatrales, aprovechando además el auge de los estudios semióticos a finales del siglo XX, pues el fenómeno teatral es el único género literario de raíz multidisciplinar, cuyas particularidades han sido tratadas tan profusamente como divergencias ha generado, ya que unos autores lo incluyen en el marco del discurso, y otros, desde los pioneros Otakar Zich, Eric Buysens y Roland Barthes, en el campo de la representación, lo cual resume espléndidamente María del Carmen Bobes Naves: ³

El pretendido enfrentamiento entre texto escrito y representación es artificial y procede de una reacción ante la atención exclusiva que la teoría literaria y la historia literaria centraban en la escritura, olvidando la puesta en escena y sus signos, que estaban no solo virtualmente, sino a veces expresados directamente en el mismo texto escrito.

² Vid. ORTEGA Y GASSET, José: “Idea del teatro”, en *Revista de Occidente*, Madrid, 1958, pág. 41.

³ Vid. BOBES NAVES, M^a del Carmen: “Introducción a la teoría del teatro”, compilado en BOBES NAVES, Carmen: *Teoría del Teatro*, Madrid, Arco-Libros, 1997, pág. 23.

Y dejará bien clara su postura conciliadora del estudio del teatro como un todo, en el que cabe tanto el estudio del texto como el de la representación en sí: ⁴

Corresponde a la semiología teatral señalar los caminos para el estudio del teatro en todas las partes de su proceso de expresión y de comunicación. En el texto teatral existen multitud de signos que pertenecen a sistemas muy diversos y, por tanto, deben ser estudiados cada uno de ellos y el conjunto que forman. La semiología propone estudiar el teatro como texto y como representación, como un conjunto de signos que alcanzan su sentido en la lectura del texto escrito y en la visión del texto representado. El paso decisivo para una semiología del teatro está precisamente en ese reconocimiento de la diversidad de códigos para interpretar los signos lingüísticos y no lingüísticos que se actualizan en la escena.

El primer punto a tratar sería si proceder al análisis de una representación teatral, y no del texto que le sirve de soporte lingüístico y literario, y de pretexto teatral; o hacerlo al revés, analizar solamente el texto, en el que ya estaría incluida la teatralidad; o realizar un análisis comparativo de ambos. El texto teatral, perteneciente al género dramático, es lo que asegura la unidad de la obra: su acción, sus diálogos, las indicaciones del autor para su representación, en forma de acotaciones, de didascalias, (muy abundantes y con amplia bibliografía en el caso de Valle-Inclán), y esto ya parecería suficiente para un análisis textual y de carácter historiográfico, como condición previa para abordarlo. Pero queda la duda real de si el texto es realmente teatro, pues a diferencias de otros géneros literarios donde sólo es necesario un emisor y un receptor (el autor-el lector), y un texto que estará a cargo de un editor, y que suele presentar un formato cerrado, en todo caso actualizado y adaptado al contexto mínimamente, pues para eso se pueden emplear las notas a pie de página,

⁴ *Vid.* BOBES NAVES, M^a del Carmen: "Posibilidades de una semiología del teatro", compilado en BOBES NAVES, Carmen: *Teoría del Teatro*, Madrid, Arco-Libros, 1997, pág. 304.

para realizar una edición comentada o crítica, que supere las dificultades, la riqueza o la anacronía textual, pero manteniendo la pureza de la versión original del autor, el teatro es otra cosa, no solo un texto, sino algo mucho más complejo. Es una vieja cuestión que parece bien resuelta, así en palabras Emilio Peral Vega⁵:

Un teatro [...] no adquiere condición de tal hasta “encarnarse” en las tablas que, a su vez, lejos de ser definitivas, nutren el texto de matices crecientes para su autor”,

y que lleva a una *coherencia inteligente*, en palabras de Aníbal González, editor de las *Poéticas* de Aristóteles y Horacio, que es lo que lo hace asumible para el espectador, que no solamente mira, sino que se apropia, en ese mirar atento, inteligente, coherente, de la mimesis del actor como si fuera su propia acción, su propia vida.

A su vez, Manuel Sito Alba⁶ destaca varios hechos convergentes en la idea de que el teatro es la representación, más que el texto, partiendo de la propia genealogía de la palabra:

“[...] proviene del vocablo latino *theatrum*, que a su vez es un derivado de la palabra griega [...] que significa mirar”.

Señala, además, las distintas acepciones del término en el Diccionario de la Real Academia, en las que prima la idea del lugar de representación, o la actividad de representar en sí, en la misma concepción de Ortega y Gasset o de Nebrija⁷:

“ Ya para Nebrija predominaba el concepto de lugar: *teatro do hazían juegos*”,

y termina concluyendo que la gestualidad, el sentirse observado y la modificación de conducta que conlleva, en cuanto se es consciente de la existencia de un público,

⁵ Vid. PERAL VEGA, Emilio: “ Introducción a *Hamelin / La tortuga de Darwin*”, de Juan Mayorga, Madrid, Cátedra, 2015, pág. 12.

⁶ Vid. SITO ALBA, Manuel: *Análisis de la Semiótica Teatral*, Madrid, UNED, 1987, pág. 7.

⁷ *Ibidem*, pág.8

determina una teatralidad presente en todos los órdenes de la vida, y eso implica un modelo especial de análisis del género dramático⁸:

“El análisis de los elementos específicamente teatrales que se dan es ésta o situaciones parecidas [alude a un acto político importante de carácter público], puede ser la iniciación de un conocimiento científico de lo teatral”.

Resulta claro, por las opiniones expuestas de especialistas autorizados en el hecho teatral, como la constatación evidente del fenómeno teatral, que lo que denominamos teatro no está referido sólo al texto que lo origina, sino también a la encarnación de ese pretexto en unas formas corporales concretas, los actores, que dan vida al texto, lo representan haciéndolo suyo, y sus voces, su elocución, su gestualidad, sus movimientos, su propia forma física, el vestuario, unido a otros elementos no textuales, como la luminotecnia, la música, la escenografía, y cualquier elemento que introduzca el director de escena, recrean y reescriben la obra textual dramática original, y que el análisis de una realidad concreta de esa representación (cada representación es sutilmente distinta a las otras) no puede ser hecha solamente con los medios tradicionales basados exclusivamente en lo textual, pues corresponden a un análisis literario de una obra literaria, pero no a la realización espectacular que se crea sobre una obra literaria dramática. El teatro, evidentemente, es una suma de lenguajes superpuestos al servicio de lo que Horacio define como teatro⁹:

“los que imitan mimetizan a los que actúan”

⁸ *Ibidem*, pág. 11.

⁹ *Vid.* ARISTÓTELES / HORACIO: *Artes Poéticas* (edición bilingüe de Aníbal González), Madrid, Taurus, 1987, pág. 34.

basado en el *Arte Poética* de Aristóteles¹⁰, para quien:

“la epopeya y la poesía trágica, así como la comedia y el ditirambo [...] son todas en general mimesis”, y que todas “mimetizan con el ritmo, con la palabra y con la armonía”,

y que:

“quienes imitan mimetizan a los que actúan¹¹”.

Así, pues, lo que nos propusimos realizar en esta investigación es la aplicación de un análisis teatral a todo el hecho teatral en sí, desde el texto dramático al texto *espectacular*, es decir, a la representación concreta del mismo en una realización puntual de una obra del gran genio dramático, Ramón María del Valle-Inclán, para intentar aproximarnos a un análisis teatral completo.

2.3. Metodología del proceso investigador: cómo

Esa es la gran pregunta y para ilustrar la decisión del sistema investigador a llevar a cabo, recurrimos, de nuevo, y como tanta veces hacemos en este trabajo, a las palabras iluminadores de Carmen Bobes¹²:

¹⁰ *Ibidem*, pág., 47.

¹¹ *Ibidem*, pág. 49.

El objeto de la semiología teatral consiste en descubrir el significado de la obra como totalidad, y no sólo el significado y el eventual sentido del texto, que no es más que una parte del proceso teatral.

y en esta tesis se ofrece un intento, una aproximación, siguiendo el modelo de análisis propuesto por Kowzan, para intentar acercarse al misterio, componente esencial de la representación, a la magia teatral que sólo se manifiesta en la puesta en escena, pues el texto sólo sirve de base, de pretexto, para los elementos que integran el teatro. Más adelante se analizará este punto en profundidad, pero el problema tiene varias aristas, empezando por la abundancia de estudios literarios sobre el teatro..., sin el teatro, pues, en general, si se analiza algo, es el texto dramático de la representación. Así, en uno de los libros de consulta más completos de García Barrientos, sobre comentario de obras teatrales, el autor establece claramente sus bases¹³:

“Propongo situar el comentario [...] a mitad de camino entre la crítica y la lectura” .

aunque sobre la complejidad de un análisis teatral hay muy variada literatura, y opiniones diversas ante un tema de tanta controversia. El mismo autor, García Barrientos¹⁴ señala el problema del análisis de la representación:

“la representación; que es repetición, nunca idéntica, de la obra: descripción, interpretación y lectura; operación paralela al tipo de comentario que nos ocupa (el de las obras de teatro).”

¹² *Ibidem*, pág. 317.

¹³ *Vid.* GARCÍA BARRIENTOS, José Luis: *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2007. Pág. 20.

¹⁴ *Ibidem*, pág. 21.

recogiendo las objeciones de Paul de Man (1971)¹⁵, en el sentido de que:

“La semántica de la interpretación no tiene consistencia epistemológica, y, por tanto, no puede ser científica”, pero de la arbitrariedad tampoco se salva el análisis del texto, pues: “ El comentario es parcial en un doble sentido. Primero, por la parcialidad del comentarista. [...]”

La interpretación y la crítica imponen una toma de distancia, una perspectiva. [...] No cabe la neutralidad al respecto. Una obra no puede comentarse ni desde todos los puntos de vista posibles, ni desde ninguno¹⁶.”

Sin embargo, García Barrientos coincide con Kowzan en la noción de espectáculo¹⁷:

“Entenderé por *espectáculo* con Kowzan (1975) el conjunto de modelos o acontecimientos comunicativos cuyos productos son *comunicados* en el espacio y en el tiempo, es decir, en movimiento; lo que significa que tanto su producción como su recepción se produce necesariamente en el espacio y en el tiempo. [...] Las actuaciones se vuelcan y se vacían en la experiencia intersubjetiva que comparten los actores y el público”

García Barrientos señala, a continuación los elementos de Dramaturgia que son susceptibles de ser analizados: La Escritura, Dicción y Ficción dramática; el Tiempo, el Espacio; y el Personaje, revalidando la vigencia de los modelos clásicos de Poética y

¹⁵ *Ibidem*, pág.22.

¹⁶ *Ibidem*, pág. 25.

¹⁷ *Ibidem*, pág. 28.

Retórica, y proponiendo hasta veinte ejemplos de comentarios de obras teatrales, correspondientes a personajes del mundo de la cultura tan variopintos como *Clarín*, Larra, *Azorín*, José Bergamín, o Miguel Mihura, que se comenta a sí mismo, o personajes tan relevantes como Karl Marx, Bertold Brecht, W.H.Auden o Erwin Piscator, que hacen gala de su extensa cultura, y de sus ideas, pero que no establecen método alguno, asidero común que pueda servir para analizar sistemáticamente obras teatrales, ya sea en texto, o en representación. Es por eso por lo que parece pertinente buscar algún método sencillo, práctico, sistemático, aplicable tanto al texto dramático como a la realización *espectacular* (en la terminología de Bobes Naves,) en la línea de lo expuesto hasta ahora, y aún considerando, con todos los respetos a las múltiples objeciones que fácilmente pueden hacerse, que sólo puede materializarse en una representación concreta y en el texto dramático original en que se basa, y ésta es la metodología de este estudio: analizar una representación teatral, comparándola, por el mismo método analítico, con el texto que le sirve de base, de pretexto, y para eso existe un modelo muy adecuado, propuesto por Kowzan en su obra *Le signe au théâtre. Introduction a la sèmiologie de l'art du spectacle*, 1968, basado en el análisis de trece signos teatrales interrelacionados, cuyo esquema se muestra a continuación:

1. Palabra 2. Tono	Texto Pronunciado	Actor	Signos Auditivos	Tiempo	Signos Auditivos (Actor)
3. Mímica 4. Gesto 5. Movimiento	Expresión Corporal		Signos Visuales	Tiempo y espacio	Signos Visuales (Actor)
6. Maquillaje 7. Peinado 8. Traje	Apariencia exterior del actor			Espacio	
9. Accesorio 10. Decoración 11. Iluminación	Aspecto del Espacio Escénico	Fuera Del Actor		Tiempo y espacio	Signos Visuales (Fuera del Actor)
12. Música 13. Sonido	Efectos sonoros no articulados		Signos auditivos	Tiempo	Signos auditivos (Fuera del actor)

(Kowzan, T., 1986)

2.4. Finalidad del proceso investigador: para qué

Una de las consecuencias del debate teórico sobre la identificación del término *teatro* bien con el texto, bien con la representación, es una cierta imposibilidad de llegar a un modelo de análisis escénico razonable, pragmático, para adentrarse en el bosque de la representación, dando implícitamente la razón a los teóricos que se aferran al texto como lo único seguro, pues es cómodo, manejable, universal, seguro y contrastable, y además se le pueden aplicar las reglas generales de los otros géneros literarios, especialmente la narrativa. Sin embargo, y aunque el texto es, evidentemente, un valor de ley, hay que ir más allá, pues no en vano, Molière, el gran dramaturgo francés, ya dejaba claro, en su enorme experiencia, el estado de la cuestión en el prefacio de *L'Amour Médecin*¹⁸:

"Tout le monde sait que les comédies ne sont faites que pour être jouées et je ne conseille de lire celles-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre".

Este juego del teatro, con el que Molière termina su aguda frase es lo que se trata de analizar en este trabajo, y esa es la principal finalidad: el aproximarse hacia algún medio válido de análisis teatral, el intentarlo al menos, no con ánimo de establecer modelos perfectos, sino con el fin de descubrir, esta vez en la representación y en la lectura, todo el citado juego del teatro. Así que urgía encontrar algún método válido, sencillo de aplicación, sistemático, posible, y en esa tesitura resultaron clarificadores algunas propuestas muy bien elaboradas: en primer lugar la del citado García Barrientos¹⁹, obra extensa, profunda, erudita, que ofrece unos modelos para analizar el *grado de (re)presentación* de un personaje

¹⁸ Vid. REYNAUD, Maurice: *Les médecins au temps de Molière*, Didier et C^{ie}, Paris, 1862.

¹⁹ *Ibidem*, págs.161-163.

escénico, denominados *cuadro de configuraciones* muy interesantes, sencillos y fáciles de aplicar , y son magníficos y profundos los capítulos dedicados al análisis del tiempo y el espacio, pero en su tercera parte, *Así se comenta (por ejemplo)*, donde nos ofrece una *Breve antología de comentarios inteligentes*, no hay sistematicidad alguna, tampoco se pretende, y hallamos, efectivamente, comentarios sobresalientes de grandes personalidades, difícilmente aplicables a este estudio, pues resulta complicado para cualquiera ser Nietzsche en este momento, y hacer literatura, su literatura, en un comentario de Edipo (Sófocles), o detentar la amarga sabiduría teatral de Miguel Mihura para comentar una obra propia, *Tres sombreros de copa*, en el caso de tenerla, y de sentir un cierto resentimiento por las alabanzas postreras a una obra *sin éxito*, según su autor. Manuel Sito Alba propuso también, un modelo de análisis de las representaciones en su obra *Análisis de la Semiótica teatral* , bastante elaborado, pues identifica la *unidad de teatralidad esencial, primaria [...] que realiza una función determinada*²⁰ , a la que denomina *Mimema*, y que a su vez, se divide en *Secuencias teatrales*, que serían las etapas de desarrollo del mismo, y éstas en *Diegemas*, definidas como *unidades mínimas de acción*, formadas por *Sintagmas teatrales*, que son cada uno de los momentos de aquélla. Este método de análisis mimemático se ensaya, no de una forma plena, en una pequeña obra de Antonio Buero Vallejo, *Las palabras en la arena*, que fue representada el 19 de diciembre de 1949 en el Teatro Español de Madrid. Es un análisis textual, pues no se alude a la representación en sí, sino al texto representado, ordenando, más tarde, los Mimemas, Diegemas y Sintagmas teatrales en un cuadro sinóptico para facilitar su lectura y comprensión. Otros autores que presentan posibles modelos de análisis teatrales son Kurt Spang, en

²⁰ *Ibidem*, pág. 30.

su interesante obra *Teoría del Drama*, y especialmente María del Carmen Bobes Naves, bien a través de su obra *Semiología de la obra dramática*, o a través de la recopilación del textos teóricos teatrales de Corvin, García Barrientos, Ingarden, Jansen, Kowzan, Procházka, Thomasseau y Veltrusky, además de ella misma, en el interesante libro *Teoría del teatro*. Así que tras analizar distintos modelos de análisis teatral, y tomando en cuenta la recomendación de Bobes Naves, cuando afirma:

La semiología trata de conocer cómo son los signos del teatro y cómo funcionan como tales signos. Para ello debe aplicar un método adecuado a la naturaleza de los signos que son expresión de un contenido literario y de un contenido escénico respectivamente. La semiología del teatro tiene que ir más allá de la semiología literaria (cuyos signos son lingüísticos), pues debe añadir a ésta la semiología de la escena (cuyos signos son lingüísticos y no lingüísticos)²¹.

Hemos tratado de hacer frente a este reto, con toda modestia, realizando un análisis paralelo y comparativo del texto dramático y del texto espectacular – una representación real de ese mismo texto dramático- para comprobar cuáles son las coincidencias y las diferencias entre ambos, cómo la actividad del director de escena, escenógrafos, iluminadores, decoradores, músicos, etc., puede implementar, alterar o reescribir el texto dramático, además de si resulta plausible e interesante realizar este tipo de análisis, y conocer los problemas que exigen una mayor profundización y sistematización después de aplicar el modelo de análisis teatral de Kowzan, que, en principio, parece más adecuado. Una vez realizado el análisis se resumirán las respuestas planteadas a estos interrogantes en el capítulo de las *Conclusiones*.

2.5. Materiales utilizados para la investigación: de qué manera

²¹ *Ibidem*, pág. 301.

Hay, como se ha expresado anteriormente, distintos modelos de análisis semióticos o no del fenómeno teatral, pero pocos que sean sencillos y fácilmente aplicables a una obra entera, no solo a una escena de la obra, y que sean cuantificables, medibles y comparables. Teniendo en cuenta de que se dispone de dos elementos sumamente valiosos, como son la grabación de la representación completa del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, en la versión que hizo José Luis Gómez el 14 de febrero de 1995, en el teatro de la Abadía de Madrid, y que también se dispone de la edición príncipes de la obra original de Valle-Inclán, del 10 de octubre de 1927, Volumen IV de su *Opera Omnia*, editada por Rivadeneyra, era preciso encontrar un método sencillo para analizar el doble núcleo de la obra, el texto y la representación, y establecer las diferencias, los implementos de la representación sobre la palabra escrita, para establecer algunas conclusiones, a nuestro juicio, importantes, es decir, si de verdad la representación y el texto son iguales o no, si todo lo contenido en el texto es fielmente representado, o se introducen variaciones significativas, cómo se vive una obra en escena a diferencia de cómo vive un lector su lectura solitaria de una obra teatral. Muchos enigmas y pocas soluciones, pero al final se halló algo de luz en el camino, sobre todo en el libro, imprescindible, *Elementos para una semiótica del texto artístico* de la citada Carmen Bobes Naves, y en su valioso, *Teoría del teatro*, para, en primer lugar, conocer la trayectoria de la semiótica o semiología en relación con los estudios teatrales, para enmarcar el estado de los estudios semióticos actuales, y acceder a distintos modelos de análisis teatral y de consideraciones sobre el tema tratado. En este punto hay que destacar la influencia de Antonio Tordera, en la tercera parte de una obra que aborda, desde distintos ángulos, la semiótica del espectáculo²², en su

²² Vid. TORDERA SANZ, Antonio: “Teoría y técnica del análisis teatral”, incluido dentro

extenso capítulo dedicado a la teoría y técnica del análisis teatral, en el que señala el problema de fondo que subyace en todo análisis representativo teatral:

“El teatro es acción [...] el hecho de la representación (teatral) es definitivo. Hasta el punto de que un texto es dramático en virtud de su potencialidad de funcionar sobre la escena. De manera que el acto de la representación (“performance”=actuación) es el objeto a estudiar”.

y propone el modelo de análisis teatral de Kowzan como el instrumento para realizarlo:

“A pesar de las desventajas de ser un proceso inductivo, como ya hemos indicado, la propuesta de Kowzan (1969) nos parece la más prudente y operativa actualmente para un estudio “casi” exhaustivo de los “códigos” teatrales”²³.

Este modelo de análisis se basa en un cuadro de trece sistemas divididos en ocho ítems para el actor: 1. Palabra, 2. Tono, 3. Mímica, 4. Gesto, 5. Movimiento, 6. Maquillaje, 7. Peinado y 8. Traje; y otros cinco ítems para lo que está fuera del actor: 9. Accesorios, 10. Decorado, 11. Iluminación, 12. Música y 13. Sonido; sobre los que se superpone su incidencia en el Tiempo y en el Espacio de la representación. Simplificando este modelo en un esquema gráfico, queda de esta manera

MODELO DE ANÁLISIS TEATRAL DE KOWZAN

de A.A.V.V.: *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1988, pág. 167.

²³ *Ibídem*, pág.171-172.

Siguiendo el modelo de análisis teatral propuesto por Kowzan en 1969, y reivindicado por Tordera Sáez en su *Teoría y Técnica del Análisis Teatral*, se ha adaptado a un modelo en el que se recoge de la forma más sencilla posible, por operatividad, la plantilla propuesta, y se va a aplicar a las dos unidades propias de estas obra: al texto dramático y al texto espectacular en una realización concreta del texto dramático, en escena. Así, en cada una de ellas, se analizarán los actantes y los elementos no actorales que intervienen en ella. El modelo propuesto es el siguiente:

ACTOR	Texto pronunciado	Expresión Corporal	Apariencia externa del actor	TIEMPO	ESPACIO
	<u>PALABRA</u>	<u>MÍMICA</u>	<u>MAQUILLAJE</u>		
	<u>TONO</u>	<u>GESTO</u>	<u>PEINADO</u>		
		<u>MOVIMIENTO</u>	<u>TRAJE</u>		

FUERA DEL ACTOR	Espacio escénico	Efectos sonoros no articulados	TIEMPO	ESPACIO
	<u>ACCESORIOS</u>	<u>MÚSICA</u>		
	<u>DECORADO</u>	<u>SONIDO</u>		
	<u>ILUMINACIÓN</u>			

Que se ordena en este trabajo, en el siguiente esquema, con los mismo ítems, pero en un diseño de más fácil utilización:

ACTOR :		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	
	TONO>	
2.Expresión	MÍMICA>	

corporal	GESTO>	
	MOVIMIENTO>	
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	
	PEINADO>	
	TRAJE>	
4. TIEMPO>		
5. ESPACIO>		

FUERA DEL ACTOR:		
6.Espacio escénico	ACCESORIOS>	
	DECORADO>	
	ILUMINACIÓN>	
7.Efectos sonoros no articulados	MÚSICA>	
	SONIDO>	
8. TIEMPO>		
9. ESPACIO>		

Este es el modelo que se ha aplicado para el análisis de la representación del *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*, de Ramón María del Valle-Inclán, analizando todas las escenas, tanto para el texto dramático, como para el texto espectacular, aplicado a las tres obras completas del *Retablo* que se llevaron a escena a partir del 14 de febrero de 1995, es decir: *Ligazón*, *La cabeza del Bautista* y *la rosa de papel*, pues las otras dos obras del *Retablo*, *El Embrujado* y *Sacrilegio* no fueron incluidas en la representación. Sobre esto último hay que aclarar que según la ficha técnica de la

obra, este espectáculo, que inauguró el Teatro de la Abadía, fue retomado en varias temporadas posteriores, viviendo cuatro periodos de exhibición (del 14.2.95 al 12.4.95; del 31.5.95 al 30.6.95); y realizando un total de 316 representaciones.

Inicialmente, cuando se estrenó el 14 de febrero de 1995, duraba una dos horas de representación, pues se incluía la pieza más pequeña del *Retablo: Sacrilegio*, que sin embargo, posteriormente, al darle una forma definitiva a la representación, fue suprimida.

En el estudio de esta tesis se ha optado por la forma definitiva de representación, la que el equipo del Teatro de la Abadía decidió como resultado válido final, de tal forma que se analiza un espectáculo teatral compuesto por estas tres obras del *Retablo: Ligazón, La cabeza del Bautista y La rosa de papel*. La duración aproximada de representación es de una hora y cuarenta minutos, y la grabación, proporcionado por José Luis Gómez recoge una puesta en escena profesional, con público auténtico, quedando fuera de representación *El Embrujado y Sacrilegio*, las otras dos piezas que componen el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, de don Ramón María del Valle-Inclán.

2. BY WAY OF INTRODUCTION: WHAT, WHY, HOW, WHAT FOR AND IN WHAT WAY.

2.1 Researching goal: what

In this study about theatrical performance a particular analysis of Valle Inclán's work "Retablo de la Avaricia, de la Lujuria y de la Muerte" is carried out from a complete filming of a public and commercial stage made by the director himself, José Luis Gómez, during a representation of the play in San Juan de la Cruz theater (La Abadía theater, Madrid), which was attended by the author of this researching. A non-

professional shot of the filming was made at stage level in real conditions. Every effort of recording the best visibility and acoustics of the scene was brought about. José Luis Gómez gently permitted the use of the filming and its images for the sole purpose of carrying out this researching within a pedagogical context and forgave any commercial reproduction of it. This filming was shot in VHS format and then digitalized with the intention of preserving and being able to play it on the computer. Therefore, a digital format filming is attached to this researching with the permission of José Luis Gómez and the La Abadía foundation in order to be used with a teaching purpose exclusively and the commercial or public diffusion of its images is not allowed by any means.

The performance of the play was at the time well received by critics, thereby Lorenzo López Sancho²⁴ wrote more than half of a sheet about it the 15th of February of 1995 ABC newspaper, with words of praise like the following ones:

“This brilliant spectacle provides strength to the exquisite, poetic folk words due to its admirable and populist language and so a powerful measurement of Valle-Inclán’s poetry. The scenic area which shows the ancient temple scenery is made the most through a scenography based on a human being set as a proceeding, and it is warmly decorated, full of strength, and so the spectacle achieves an extraordinary and conspicuous overview”.

The popular fascination induced by this performance, which started the 4th of April of 1994 in the first workshop for actors organized by José Luis Gómez among others, was proportional to the great theatrical work carried out by this director and the La Abadía

²⁴*Vid.* LÓPEZ SANCHO, Lorenzo: “Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte, el gran Valle-Inclán en La Abadía”, en ABC, Madrid, 15/02/1995, pág. 85.

theatre which, in fact, developed since February of 1995 a fertile theatrical activity, composed by 52 own productions, more than 300 theater companies invited to play and the call of more than 80 scenic training activities and concluding with the acceptance of José Luis Gómez as an academic member of the Royal Academy of Spanish Language the 1st of December of 2011 who took up the “Z seat” in 26th of January of 2014, making a speech titled “*Breviario de teatro para espectadores activos*”. Therby, the aim of this researching is to carry out a semiological analysis of a concrete performance of “*El Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*”, written by D. Ramón María del Valle-Inclán, taken from the princeps edition of the 10th of October of 1927, which is part of the IV Volume of *Opera Omnia* , edited by Rivadeneyra.

2.2 Researching source: why

Attending the performance evokes a sensation of perceiving the great importance of the Acting and one of the most enthralling experiences a human being can feel. In words of Ortega y Gasset²⁵:

“The scenery and the actor are the embodied universal metaphor, so that is Acting: a visible metaphor”.

So it is not surprising that at the beginning of the PhD competence program in U.N.E.D. (Madrid) under the tutelage of José Romera Castillo and the direction by Manuel Sito Alba, the author of this researching naturally tended to study Theatre and Acting, taking advantage of the semiotic orientation of the Department of Literature of this University since theatrical phenomenon is the singular literary genre of multidisciplinary root,

²⁵ Vid. ORTEGA Y GASSET, José: “Idea del teatro”, en *Revista de Occidente*, Madrid, 1958, pág. 41.

whose peculiarities have been treated as profusely as divergences have been generated, since some authors conceive Theatre genre within the Speech frame and others, since the pioneers Otakar Zich, Eric Buyssens y Roland Barthes, in the Performance frame, point of view brilliantly summarized by María del Carmen Bobes Naves²⁶:

The Intentional clash between written words and performance is artificial and comes from a reaction to the mere attention to the writing the literary theory and history paid, forgetting the stage of scene and its signs, which were not only present but sometimes directly displayed in the same written text.

Stating clearly her point of view about the study of the Theater genre as a whole, where the study of the words and the performance fit both in²⁷:

The onus of showing the ways of studying every part of Theatre genre process of expression and communication is on the theatrical semiology. There are a lot of signs in the theatrical words which belong to diverse systems and therefore each one of the might be studies as well as they as a whole. Semiology puts forward to study Theatre genre both as words and performance, as a set of signs which achieve its meaning through the reading of the written words and watching the performing words. The decisive step for the Theatre semiology is shown in the recognition of the diversity of codes of playing linguistic and non-linguistic signs which are updated through the scene.

²⁶ *Vid.* BOBES NAVES, M^a del Carmen: "Introducción a la teoría del teatro", compilado en BOBES NAVES, Carmen: *Teoría del Teatro*, Madrid, Arco-Libros, 1997, pág. 23.

²⁷ *Vid.* BOBES NAVES, M^a del Carmen: "Posibilidades de una semiología del teatro", compilado en BOBES NAVES, Carmen: *Teoría del Teatro*, Madrid, Arco-Libros, 1997, pág. 304.

The first point to discuss is if the analysis of a theatrical representation and not of the words which acts as linguistic and literary support, and of the theatrical pretext could be carried out; also, it could be made on the contrary, analysis only the words, which already includes the theatrical affair; on the other hand, a comparative analysis of both of them could be carried out. Theatrical words belongs to the Dramatic art genre and guarantees the oneness of the play: its action, its dialogues, its author's instructions as annotations, didascalics (which are very frequent and well-referenced in case of Valle-Inclán), so they could be enough preconditions to address a word and historical-graphical analysis. However, a real doubt about if words are actually theater genre remains because unlike other literary genres which just need a language transmitter and a receptor (for instance, the author and the reader) and words, Theater genre is more than words itself: it would be under the supervision of an editor, that represents a very tight frame, nonetheless updated and adapted to the context minimally, since footnotes could be used, in order to perform a commented or a critical edition, which overcomes its difficulties as wealth or word anachrony, but maintaining the purity of the original version while Theatre genre looks like or is just another thing. It is an issue which seems to be well solved in the words of Emilio Peral Vega²⁸:

Un teatro [...] no adquiere condición de tal hasta “encarnarse” en las tablas que, a su vez, lejos de ser definitivas, nutren el texto de matices crecientes para su autor”,

And which leads to a “smart coherence”, in the words of the editor of this play, which make it asumible to the spectator, who does not watch merely the performance but does “assume his/her role inside the performance” with an attentative and smart view of an actor mimesis as it would be his own action or his life itself.

²⁸ Vid. PERAL VEGA, Emilio: “ Introducción a *Hamelin / La tortuga de Darwin*”, de Juan Mayorga, Madrid, Cátedra, 2015, pág. 12.

At the same time, Manuel Sito Alba highlighted some converging facts in the idea about Theatre genre is the performance, more than the words, starting from the mere genealogy of this term²⁹:

[...] it proceeds from the Latin term *theatrum*, which at the same time it is derived from the greek term [...] which means “watching”.

Also, He stands out the different meanings of the term in the Royal Academy of the Spanish Language Dictionary, which refers to the idea of the place of performing or the action of acting itself, just like Ortega y Gasset or Nebrija said:

“Already Nebrija conceived the notion of place: *teatro do hazían juegos*³⁰”

And he finishes concluding that gestures, the feeling of being watched and the behavioral modification involved, as soon as one is aware of the existence of the audience, a Theatre concept, which is present in every step of life, is determined, and also this determines a special kind of dramatic art genre analysis³¹:

“The analysis of the actual specifically theatrical elements which take place in this situation or similar ones [he’s referring to an important political act in public] could be the beginning of a scientific knowledge about Theater”.

It seems clear, due to the exposed opinions of Theater authorized specialists, as the evident confirmation of the theatrical phenomenon, that when we are naming Theatre is not only referring to the words which originate it but also to the conformation of the pretext in particular material shapes, i.e. the actors, who bring words to life, making own what they are performing, and their voices, their elocution, gestures, movements,

²⁹ Vid. SITO ALBA, Manuel: *Análisis de la Semiótica Teatral*, Madrid, UNED, 1987,pág. 7.

³⁰ *Ibidem*, pág.8

³¹ *Ibidem*, pág. 11.

physical form, clothes, etc., linked to non-textual language elements as the lighting, music, scenography and every element introduced by the director to the scene recreate and “rewrite” the original dramatic textual play, and the analysis of a particular fact of the performance (each of them is subtly different from another ones) could not be carried out alone with the traditional ways of analysis exclusively based on the textual component because they represent a kind of literacy analysis of a play but not to the spectacular performance developed starting from a dramatic literary play. Theater, obviously, is a sum of overlapping languages serving what Horacio defines as theater genre³²:

“Those who imitate are mimicking those who are performing”

Based on *Ars Poetica* of Aristotelis, who wrote³³:

Epic and tragic poetry, as well as comedy and dithyramb [...], are all of them mimesis in general terms” and “all of them mimic through the rhythm, words and harmony”,

And

“Those who imitate are mimicking those who are performing³⁴”

Thereby, this researching focuses on the theatrical analysis embracing all theatrical facts, from dramatic words to words about “spectacle”, i.e. the particular performing of the dramatic words, the performance of a particular play of the gorgeous dramatic genius Ramón María del Valle-Inclán, in order to attain a complete theatrical analysis.

³² Vid. ARISTÓTELES / HORACIO: *Artes Poéticas* (edición bilingüe de Aníbal González), Madrid, Taurus, 1987, pág. 34.

³³ *Ibidem*, pág., 47.

³⁴ *Ibidem*, pág., 49.

2.3 Researching methods: how

That is the big question so, in order to illustrate the decision of the way of analysis, I fall back on the words of Carmen Bobes³⁵:

The aim of theatrical semiology consists of unraveling the meaning of the play as a whole thing and not just as the raw meaning and eventual meaning of words, which are not more than a part of the theatrical process.

And a try is offered in this thesis following the analysis model proposed by Kowzan in order to approach all this mystery, which actually is the essential component of the performance, the theatrical magic which only is present while acting since words just serve as a basis or pretext for the elements which conform theater genre. Subsequently this subject will be analysis in depth because, inasmuch as there are a lot of papers and essays about Theater genre, it could not be taken into account only the words. Thus, paraphrasing one of the most complete reference books about comments of theatrical plays, García Barrientos stands out³⁶:

“I propose to set the commentary [...] halfway between review and reading”

Although there is a lot of diverse literature and opinions about the complexity of theatrical analysis, García Barrientos highlights the problem of analyzing the performance³⁷:

³⁵ *Ibidem*, pág., 47.

³⁶ *Vid.* GARCÍA BARRIENTOS, José Luis: *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2007. Pág. 20.

³⁷ *Ibidem*, pág. 21.

“Performing, which is repetition and never an identical thing of the play shows: description, interpretation and reading; parallel operation about the kind of commentary to analyze.

Collecting objections of Paul de Man³⁸ (1971) in the way of that:

“The semantic of performing has not got epistemological consistency so it cannot be scientific” but the analysis of words seems to be arbitrary too because “Commentaries are partial in a double meaning. First, it is due to the bias of the commentator [...]

Interpretation and the reviews impose keeping the distances, i.e. a point of view [...]

There is no place for neutrality. A play cannot be commented nor by all of the possible points of views neither any of them³⁹”.

However, García Barrientos agrees with Kowzan in the conception of the spectacle⁴⁰:

“I interpret as *spectacle* as Kowazan (1975) did as the set of models and communication events whose products seem to be *communicated* through the space and time, i.e. in motion; this means that as its production as its reception are generated necessarily through the space and time [...] Acts overturn and empty in the inter-subjective experience the actors and the audience share. “

García Barrientos highlights the Dramaturgy elements which are susceptible of being analyzed: Writing, Diction and dramatic Fiction; Time, Space; and the Character, revalidating the classical models of Poetry and Rhetoric and proposing twenty

³⁸ *Ibídem*, pág.22

³⁹ *Ibídem*, pág.25.

⁴⁰ *Ibídem*, pág.28.

examples of comments about theatrical plays that refer to authors like Clarín, Larra, Azorín, José Bergamín or Miguel Mihura, who makes comments about himself, or authors as outstanding as Karl Marx, Bertold Bercht, W.H. Auden or Erwin Piscator who flaunt their wide culture and their ideas but do not establish any trusty method for systematically analyzing theatrical plays, independently if they are shown in words or performance. That is why it is necessary to look for a simple, practical, systematical and affordable analysis system in reference to the play as *spectacular words* (term of Bobes Naves) and also dramatic text, considering it only can become real in a particular performance and the original dramatic text based on, so that is the methodology of this researching: analyzing a theatrical performance comparing with the analysis of the text serving as a base or pretext with the same method of Kowzan, shown in his play "*Le signe au théâtre. Introduction a la sèmiologie de l'art du spectacle*" of 1968, based on the analysis of 13 interrelated theatrical signs whose scheme is shown here:

1. Palabra 2. Tono	Texto Pronunciado	Actor	Signos Auditivos	Tiempo	Signos Auditivos (Actor)
3. Mímica 4. Gesto 5. Movimiento	Expresión Corporal		Signos Visuales	Tiempo y espacio	Signos Visuales (Actor)
6. Maquillaje 7. Peinado 8. Traje	Apariencia exterior del actor			Espacio	
9. Accesorio 10. Decoración 11. Iluminación	Aspecto del Espacio Escénico	Fuera Del Actor		Tiempo y espacio	Signos Visuales (Fuera del Actor)
12. Música 13. Sonido	Efectos sonoros no articulados		Signos auditivos	Tiempo	Signos auditivos (Fuera del actor)

(Kowzan, T., 1.986)

2.4 Researching goal: what for

On the consequences of the theoretical discussion about the identification of the term *Theater* with the words or the performance is some kind of impossibility of agree upon a reasonable and pragmatic model of scenery analysis to afford the concept of performance, reinforcing the critics of the theoretical authors and their ideas about words are only what can be safely analyzed because it is easy, manageable, universal and contrastable, and also they can apply general rules from other literacy genres, specially Narrative. However, and although words do obviously worth, it is necessary go further, so not in vain Molière, the great French playwright, made clear the state of discussion in the foreword of

L'Amour Médicen⁴¹:

"Tout le monde sait que les comédies ne sont faites que pour être jouées et je ne conseille de lire celles-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre".

This "theatrical gambling" of Molière bears on what this researching looks for analyze: approaching to a meaningful way of theatrical analysis in order to find out, in the performance and reading, all this "theatrical gambling". So it was urgent to look for a valid, easy to apply, systematic and feasible and in this way some very well developed proposals were clarified; first, García Barrientos' one⁴², which is a long, intimate, donnish play that shows some models in order to analyze the degree or (re)presentation of a play character, called "cuadro de configuraciones", and the chapters the author dedicated to them seem to be gorgeous and focused on the analysis of time and space but only in its third part:

Así se comenta (for example), where the autor offers *Breve antología de comentarios inteligentes*, shows no systematic, although that is not the aim, so we can find marvelous comments from outstanding characters hardly applicable to this study because it is pretty difficult to be Nietzsche at this moment while trying to making literature, HIS literature, or wielding the bitter theatrical wisdom of Miguel Mihura to comment one of his plays, *Tres sombreros de copa*, in the case of having got it and feeling some kind of resentment for by the last praises to a unsuccessful play, according to the author. Manuel Soto Alba also proposed a model of analysis of the performances of his hard-elaborated book *Análisis de la Semiótica teatral* because he

⁴¹ Vid. REYNAUD, Maurice: *Les médecins au temps de Molière*, Didier et C^{ie}, Paris, 1862.

⁴² *Ibidem*, págs.161-163.

identifies the essential theatrical unity, the primordial one [...] which performs a concrete function, called “*Mimema*”⁴³ and at the same time it is divided into theatrical sequences, which could be the steps of development of this one and also this steps could be divided into Diegemas, minimal units of action, composed by theatrical syntgmas. This mimemathic analysis method requires being rehearsed, not in its plenty form, but it could be identified in a play of Antonio Buero Vallejo, *Las palabras en la arena*, which was performed the 19th of December of 1949 in the Teatro Español de Madrid. It is a word analysis because it does not refers to the performance itself but to the performed text, sorting the Mimemas, Diegemas and Syntagmas in a synoptic frame in order to facilitate its reading and learning. Other authors who could show possible models of theatrical analysis are Kurt Spang, with his interesting play *Teoría del Drama*, and specially María del Carmen Bobes Naves, through *Semiología de la obra dramática*, or through a compilation of theoretical and theatrical texts of Corvin, García Barrientos, Ingarden, Jansen, Kowzan, Procházka, Thomasseau and Veltrusky, as well as she herself through “*Teoría del teatro*”. So after analyzing different theatrical analysis models and taking into account Bobes Naves’ recommendation when declaring⁴⁴:

Semiology tries to know how theatrical signs are and how they do work. For that reason, it must to apply an affordable method according to the nature of the signs, which are the expression of a literary subject and of a scenic subject, respectively. Theatrical semiology must go further because it has got to add the semiology of the scene (whose signs are as linguistic as non-linguistic ones) to the literacy semiology.

⁴³ *Ibidem*, pág. 30.

⁴⁴ *Ibidem*, pág. 301.

We have tried to front facing this challenge, in all modesty, carrying out a parallel and comparative analysis of the dramatic text and the spectacular text - a real performance of the same words – in order to test what similarities and differences are, how the role of the scene director, stage designers, illuminators, decorators, musicians, etc., could implement, disturb or “rewrite” the dramatic text, in addition to test if it is plausible to carry out this kind of analysis and detecting the problems which could demand deeper attention and systematization after applying Kowzan’s model. Once fulfilled the analysis, the proposed answers will be summarized but Michael Ende’s way, I mean, it will be told within a few pages.

2.5. Researching materials: what way

There are, as described above, different semiotic models or not-theatrical phenomenon ones but they do not seem to be simple or easily applied to a whole play, not just a particular scene, or even measurable, comparable and quantifiable. Taking into account two very valuable elements are provided, i.e. the filming of the original performance of *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* by José Luis Gómez (1995) and the original play of Valle-Inclán (1927), it is necessary to find a simple method to analyze the double core of the play, the words and performing and to detect the differences, the implements of the performing about the written words, in order to make some conclusions, that I consider important, I mean, determining if performing and words are the same or not, if every content included in the words is faithfully performed or it shows signs of significant variations from original and the differences between performing a scene or reading the book alone. I found some the

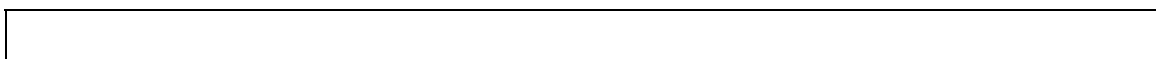
light through analyzing *Elementos para una semiótica del texto artístico* of Carmen Bobes Naves and her *Teoría del teatro* in order to understand the semiotic or semiology in relation with the theatrical studies carried out, understanding the situation of the current semiotic studies and testing different kind of models of theatrical analysis. Antonio Tordera deals with the spectacle semiotic, highlighting the problem of every theatrical performing analysis background⁴⁵:

“Acting is action [...] the fact of performing is definite. Until the way a text is dramatic depending on its potential ability of working in the stage. So performance might be the aim of study”.

And then he proposed the Kowzan’s model as the central tool⁴⁶:

Despite the disadvantages of being an inductive process, Kowzan’s proposal (1969) seems to be the most cautious and feasible currently in order to carry out an almost-exhaustive study about theatrical signs.

This kind of theatrical analysis is based on a frame composed by 13 systems which are divided in 8 items in reference to the actor: 1 Word, 2. Tone, 3. Mimicks, 4. Gestures, 5. Movement, 6. Make-up, 7. Hairdress and 8 Clothes; and another 5 items referring further from actors: 9. Accessories, 10. Scenography, 11. Illumination, 12. Music, 13. Sound, which are subject to their incidences through Time and Space during the performance. To sum up this model in a graphical way, it looks like:



⁴⁵ Vid. TORDERA SANZ, Antonio: “Teoría y técnica del análisis teatral”, incluido dentro de A.A.V.V.: *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1988, pág. 167.

⁴⁶ *Ibidem*, pág.171-172.

ACTOR :

1.Texto pronunciado	PALABRA>	
	TONO>	

2.Expresión corporal	MÍMICA>	
	GESTO>	
	MOVIMIENTO>	

3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	
	PEINADO>	
	TRAJE>	

4. TIEMPO>	
----------------------	--

5. ESPACIO>	
---------------------------	--

FUERA DEL ACTOR:

6.Espacio escénico	ACCESORIOS>	
	DECORADO>	
	ILUMINACIÓN>	

7.Efectos sonoros no articulados	MÚSICA>	
	SONIDO>	
8.		
TIEMPO>		
9. ESPACIO>		

Following Kowzan's model (1969), later claimed by Tordera Sáez in *Teoría y Técnica del Análisis Teatral*, a model has been adapted in a simple and easy way in terms of operability and proposed diagram , and it will be applied to the two own units of this plays: to the dramatic words and to the spectacular words in a particular performance of the first one, on stage. So, actor and non-actor elements will be analyzed in each of them. The proposed model is the following one:

This is the model used for the analysis of *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte* performing and the dramatic and the spectacular word signs of every scene have been meticulously analyzed. The complete three plays *Ligazón*, *La cabeza del Bautista* and *La rosa de papel* were included but *El Embrujado* and *Sacrilegio* were not. It would be important to say that according to the play data sheet, the spectacle was returned in some later seasons, showing 4 exhibition periods (from 14th of February of 1995 to 12th

of April of the same year; from the 31st of May of 1995 to 30th of June of the same year), carrying out a total of 316 performances.

In the beginning, in its debut of the 14th of February of 1995, the performance used to take two hours because the shortest part of *Retablo, Sacrilegio* was included but later was suppressed in its definite form. The study carried about considered to analyzed this definite form, composed by *Ligazón, La cabeza del Bautista y La rosa de papel* from *Retablo*. The approximate duration of the performance is 100 minutes and the filming shot by José Luis Gómez shows a wonderful stage on scene with real audience and not including *El Embrujado y Sacrilegio*, the other two parts of the full play of don Ramón María del Valle- Inclán.

3.MODELOS DE ANÁLISIS TEATRAL SEMIOLÓGICO

3.1.

La semiología

del teatro, breve resumen histórico.

Son varios los autores que recopilan resúmenes de la actividad investigadora de las figuras más destacadas de la semiótica y la semiología, tales como Bobes Naves y Kowzan. Es punto común de partida la *Poética* , de Aristóteles, refiriéndose menos a la de Horacio. Así, Bobes Naves señala⁴⁷:

“Aristóteles, además del interés teórico por el teatro, y concretamente por la

⁴⁷ Vid. BOBES NAVES, M^a del Carmen: “Introducción a la teoría del teatro”, compilado en BOBES NAVES, Carmen: *Teoría del Teatro*, Madrid, Arco-Libros, 1997, pág. 17.

tragedia, también inicia una forma de estudio y destaca unos problemas que serán objetos de discusión en todas las poéticas; otros temas y otros problemas permanecerán en el olvido porque no aparecen en la *Poética*, esto significa que la teoría del teatro se movió durante siglos en los límites que Aristóteles le había señalado.”

Y es de las pocas investigadoras que recuerda la figura de Aelius Donatus⁴⁸:

“Aelius Donatus (siglo IV) : Donatus no supone avances en la teoría del drama, pero destacan en su obra algunas observaciones referidas al escenario y a la representación: el traje, los telones, la música; reconoce al traje y a los colores un valor caracterizador del personaje [...] y a la música le reconoce también un valor semiótico, pues dice que en el teatro, cuando se empieza a oír la música, que se hace con flautas, algunos espectadores ya saben qué tipo de drama se representará: las flautas de la derecha tocan música grave y anuncian una obra de carácter serio, mientras que las flautas de la izquierda anuncian con tonos agudos una comedia ligera; si tocan a la vez de uno y otro lado, la obra mezclará serio y cómico”.

Pero la figura de Aristóteles se alza como la figura central en la que comienzan los

estudios lingüísticos, y por ende, semióticos, recordada también por Kowzan⁴⁹:

en su *Poética* aborda el tema de la tragedia y de la comedia. [...] Sus fórmulas sobre el arte dramático y el espectáculo están próximas a los términos semiológicos. [...] Los “signo exteriores” son, en este contexto, los gestos, la mímica, los movimientos sobre la escena.

Aunque Bobes Naves no termina de vincular a Aristóteles con la semiología actual, por su consideración del texto escrito como objeto central de su atención:

La *Poética* y sus comentarios se centraron en el texto escrito y no atendieron apenas a la representación, a pesar del interés que mostrara Donatus por el valor

⁴⁸ *Ibidem*, pág. 12.

⁴⁹ *Vid.* KOWZAN, Tadeusz: “La semiología del teatro: ¿veintitrés siglos o veintidós años?”, compilado en BOBES NAVES, Carmen: *Teoría del Teatro*, Madrid, Arco-Libros, 1997, pág. 232.

semiótico de los signos no verbales del escenario. [...] Muchos otros problemas, que son el centro de las investigaciones dramáticas actuales, no aparecen en la teoría dramática tradicional que inicia Aristóteles, ni son tratados por sus comentaristas, a pesar de que están y son propio del teatro, en el texto y en la representación⁵⁰.

Kowzan traza en el devenir del tiempo la descripción de este tipo de estudios en la Edad Media:

con (San Agustín) la teoría del signo (*semeion* es sustituida por *signum*) se asocia íntimamente con el objeto teatral.⁵¹

y describe las aportaciones más sobresalientes hasta la aparición del Círculo Lingüístico de Praga, verdadero origen de la semiología, junto a la semiótica de Ferdinand de Saussure y los estudios de C.S. Pierce:

En 1616 Giovanni Bonifaccio publica una obra titulada *L'Arte de 'cenni [...]* para realizar todo un tratado de semiología gestual, con incursiones a los dominios de los signos del traje, de la música y de la arquitectura. [...] y Sir Francis Bacon apuntó que: se puede también fabricar signos de ideas con otra cosa además de con palabras y letras. [...] En el siglo XIX, en su clasificación de los signos (Joseph-Marie de Gérando) los divide en tres clases, a saber, signos indicadores, imitativos y figurativos⁵²

Pero, en general, hasta la llegada del Círculo Lingüístico de Praga, los estudios teatrales se centraban siempre en el texto, entre otras razones, porque no existían medios asequibles de fijación de las representaciones teatrales, y así, antes del Círculo, Bobes Naves, considera que:

los estudios tradicionales del teatro [...] son parciales [...] no tienen en cuenta ese otro aspecto del texto dramático, su finalidad intrínseca en la representación,

⁵⁰ *Ibidem*, pág. 17.

⁵¹ *Ídem*.

⁵² *Ibidem*, págs. 234-237.

que lo condiciona en su génesis, en sus formas y hasta en sus temas”⁵³.

Para Kowzan, los precursores de la semiología, son Otakar Zich, Eric Buyssens y Roland Barthes. Del primero, señalará su papel fundamental dentro del Círculo Lingüístico de Praga:

Otakar Zich (Círculo lingüístico de Praga) en su *Estética del arte dramático* (1931) toma como punto de partida la tesis de que la especificidad de la obra teatral consiste en la copresencia de signos ópticos y acústicos⁵⁴.

Y destaca las aportaciones de sus discípulos y seguidores: Jan Mukarovsky; Petr Bogatyrev; Karel Brusak; Jindrich Honzl, y Jirí Veltrusky, señalando el papel fundamental del belga Eric Buyssens:

Eric Buyssens, uno de los pioneros de la semiología: “la más rica combinación de hechos sémicos parece ser la que se produce en una representación de ópera”⁵⁵.

Y dedica especial énfasis a la figura de Roland Barthes en su papel de precursor de la semiología:

Precursor de la semiología en el artículo “Les taches de la critique brechtienne” (1956, *Arguments*) diseña un programa en cuatro puntos, de los cuales el tercero es el enfoque semiológico: La semiología es el estudio de los signos y de las significaciones.⁵⁶

Roland Barthes (entrevistado en la revista Tel Quel en 1963):_hay lugar, pues, para una verdadera polifonía informacional, y esto es la teatralidad: *un espesor de signos*. [...] incluso se puede decir que el teatro constituye un objeto semiológico privilegiado puesto que su sistema es aparentemente original

⁵³ *Ibidem*, pág. 20.

⁵⁴ *Ibidem*, pág. 240.

⁵⁵ *Ibidem*, pág. 241.

⁵⁶ *Ibidem*, pág. 241.

(polifónico) por relación al de la lengua (que es lineal)⁵⁷.

La revolución semiológica llegará de mano del propio Kowzan en 1970, cuando publica en Varsovia, su *Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques*, a partir de la cual se producirá un florecimiento de los estudios semiológicos con investigadores tan destacados como Patrice Pavis (1976), Anne Ubersfeld (1977), Marco de Marinis (1982), André Helbo (1983), Fernando de Toro (1987), María del Carmen Bobes Naves (1987), Marvin Carlson (1989), y en los últimos años: Michel Corvin, Umberto Eco, Steen Jansen, Walte A Koch, Georges Mounin, Ivo Ososolbe y Manuel Sito Alba fundándose en 1980 la Asociación Internacional para la Semiología del Espectáculo, con dos coloquios fundacionales: Bruselas (1981) y Royaumont (1984).

Será el propio Kowzan el que ponga el dedo en la llaga al señalar una de las cuestiones más controvertidas en la semiología teatral, que se abordará en el próximo punto:

El objeto de nuestra disciplina es [...] el teatro. Un gran debate divide a los semiólogos: en el análisis del fenómeno teatral, ¿hay que dar preeminencia al texto o al espectáculo? Algunos han introducido la distinción “texto dramático vs texto teatral o espectacular (=representación teatral), lo que no arregla nada⁵⁸.

⁵⁷ *Ibidem*, pág. 242.

⁵⁸ *Ibidem*, pág. 245.

3.2. ¿Análisis de texto dramático o del texto espectacular?

Durante las últimas décadas del siglo XX, el objeto semiológico de estudio, ha sido objeto de controversias, pues estaba muy arraigada la tendencia de considerar al texto dramático, como *teatro*, y había numerosas objeciones para el análisis del texto espectacular: desde su condición efímera e irrepetible, hasta la consideración de que su fijación fílmica alteraba el objeto a estudiar, pues se superponían otros lenguajes, los recursos cinematográficos, al propio lenguaje espectacular. La resistencia a considerar el análisis espectacular viene dada por dos motivos fundamentales: la

existencia única del texto dramático, el libro, como único objeto de estudio inmutable, cuya forma no es alterada por otras circunstancias, de fácil manejo, y cómodo transporte, considerando, además, que sólo a partir de los años 60, con el inicio masivo de la televisión, se pudieron disponer de aparatos que permitieran la grabación de un texto espectacular, y que la difusión de esos métodos de grabación comenzó a partir de los años 70, llegando justo, en pleno auge de la semiología, y que es entre los 80 y los 90 cuando se popularizan métodos sencillos, muy fáciles de usar y transportar, con una gran capacidad y calidad de grabación y reproducción (desde las cámaras de vídeo, y aparatos de reproducción en dicho formato, a las actuales cámaras digitales, de gran capacidad de almacenamiento, manejabilidad, y dotadas de buenos recursos técnicos). Este tema ya se plantea desde el Círculo Lingüístico de Praga, así Veltrusky, en la línea de Otakar Zich, comienza afirmando la preeminencia del texto dramático como objeto de análisis, afirmando en su libro *Drama as Literature* (1942) ⁵⁹ que el texto dramático (opone drama/teatro) condiciona totalmente la realización escénica que está ya figurada en el texto:

El objetivo de nuestro estudio es el análisis de unos de los principales componentes de la estructura teatral: el texto dramático⁶⁰

Y establece una *oposición* entre signos en el drama y signos teatrales:

El sistema de signos representado por el drama se enfrenta *siempre*, en el signo teatral, con el sistema de signos representados, por ejemplo, la música, la escenografía, etc., pueden ser desplazados del signo teatral. Si pretendemos, pues, formular globalmente la función del drama en la creación del signo teatral, debemos efectuarlo confrontando

⁵⁹ Vid. VELTRUSKY, Jirý: "El texto dramático como uno de los componentes del teatro", compilado en BOBES NAVES, Carmen: *Teoría del Teatro*, Madrid, Arco-Libros, 1997, pág. 26.

⁶⁰ *Ibidem*, pág. 33.

recíprocamente el sistema de signos lingüísticos escritos y el sistema de signos dramáticos representados⁶¹.

Sin embargo, establece con claridad el objeto de estudio semiológico:

La tarea primordial y urgente de la ciencia teatral es observar la estructura del teatro, ante todo desde el punto de vista de sus diferentes componentes⁶². (Pág. 32)

Miroslav Procházka, continuador de la línea de investigación de Zich y Velstrusky parte de la idea de que el teatro no es reducible a uno de sus componentes, y hace suya la idea de Zich al intentar mostrar cómo la forma y la función de los diferentes componentes del teatro dramático no pueden identificarse en el texto dramático, ni derivarlos del texto, cuando se confrontan el espectáculo (arte dramático) y el texto dramático (escrito)⁶³.

En este punto de la cuestión, Zich excluye de la literatura al texto dramático, y Velstrusky reaccionará tratando de demostrar que el sentido del texto dramático predetermina la forma de los componentes de la puesta en escena. Procházka, por su parte, se fija en un elemento nuevo: el guión del director de escena⁶⁴:

Cuando se trata de solucionar el problema de las relaciones del texto dramático y la representación, debemos considerar el significado de la mediación que tiene el llamado guión del director (siempre que no sea el mismo texto dramático).

⁶¹ *Ibidem*, pág. 54.

⁶² *Ibidem*, pág. 54.

⁶³ *Vid.* PROCHÁZKA, Miroslav: "Naturaleza del texto dramático", compilado en BOBES NAVES, Carmen: *Teoría del Teatro*, Madrid, Arco-Libros, 1997, pág. 61.

⁶⁴ *Ibidem*, pág. 65.

Y señalando la ambigüedad del texto dramático como objeto de estudio:

Toda interpretación literaria del drama debería hacerse sobre la base de las dos mencionadas características: la *naturaleza fragmentaria* concepto en el que se manifiesta el hecho de que el drama no aspira a la totalidad e integridad del mensaje usando sólo recursos literarios; y el *hibridismo*, basado en la exigencia de completar la expresión verbal con otros recursos comunicativos. Ambas categorías mostrarían la relativa ambigüedad de la existencia literaria del texto dramático⁶⁵.

Por su parte, Thomasseau , acuña un nuevo concepto: *el para-texto*.

El para-texto es el texto impreso [...] que envuelve el texto dialogado en el discurso de la obra teatral⁶⁶.

El para-texto incluye elementos ajenos al enunciado, a los diálogos del texto dramático:

El para-texto comprende los siguientes elementos: a) *Los títulos*; b) *La lista de personajes*; c) *Las primeras indicaciones temporales y espaciales*; d) *La descripción del decorado*; e) *El para-texto de las didascalias*; f) *los entreactos o texto eludido*⁶⁷

El para-texto se trataría de un texto de naturaleza técnica, para uso del director de escena, de los tramoyistas y de los actores. En la representación, el texto escrito se transforma en elementos visuales.

Y a partir de esta idea de para-texto plantea una idea muy interesante directamente

⁶⁵ *Ibidem*, págs. 76-77.

⁶⁶ *Vid.* THOMASSEAU, Jean-Marie: "Para un análisis del para-texto teatral", compilado en BOBES NAVES, Carmen: *Teoría del Teatro*, Madrid, Arco-Libros, 1997, pág. 82.

⁶⁷ *Ibidem*, págs. 84-87.

vinculada al tema del análisis teatral:

podríamos examinar, a través de un estudio de semántica estadística, y mediante una investigación pormenorizada, los elementos que constituyen la trama del para-texto, y tratar de delimitar aquellas partes en las que actúa con más frecuencia la kinésica, la proxémica, la descripción de decorados y accesorios, fisonomías, música, efectos sonoros, indicaciones temporales, anotaciones psicológicas, etc.⁶⁸

Idea que parece muy vinculada al modelo de análisis que establece Kowzan, pues su cuadro analítico recoge la mayoría de estos ítems, a los que añade el discurso del actor (palabra, tono) que provienen del texto dramático.

La fascinación de Kowzan por el teatro, y su complejidad sónica, queda bien reflejada en los siguientes comentarios:

“El arte del espectáculo es, entre todas las artes, y acaso entre todos los dominios de la actividad humana, aquel donde el signo se manifiesta con más riqueza, variedad y densidad.” Pág. 126

En una representación teatral todo se convierte en signo. Pág. 126

Prácticamente, no hay sistema de significación ni existe signo alguno que no pueda ser utilizado en el espectáculo teatral⁶⁹.

Pero, además, y en relación a las ideas de Thomasseau, introduce dos variables, dos ejes de acción donde enmarca toda la producción espectacular, dos constantes muy conectadas con la influencia del Relativismo y el auge de la Física en estos años:

⁶⁸ *Ibidem*, págs. 117.

⁶⁹ Vid. KOWZAN, Tadeusz: “El signo en el teatro”, compilado en BOBES NAVES, Carmen: *Teoría del Teatro*, Madrid, Arco-Libros, 1997, págs. 126-127.

El espectáculo, y la mayor parte de combinaciones de signos, se sitúan tanto en el tiempo como en el espacio, lo que da lugar a un análisis y una sistematización todavía más complejos.⁷⁰

Y fascinado por los signos establece los trece que propone como modelo de análisis espectacular, a saber: La palabra, El tono, La mímica del rostro, El gesto, El movimiento escénico del actor, El maquillaje, El peinado, El vestuario, los accesorios, El decorado, La iluminación, la música, los efectos sonoros, todo ello en relación con el espacio y el tiempo.

Y propone, ya con la tecnología suficiente al alcance de cualquiera, materiales para realizar la investigación teatral:

Nos parece que el método semiológico se ajusta perfectamente, como punto de partida, a este tipo de investigación, teniendo en cuenta además que las técnicas existentes, cine y magnetófono, proporcionan los medios para examinar una y otra vez, tanto para los signos visuales como para los signos auditivos, cada fragmento de una representación.⁷¹

Acotando uno de los problemas fundamentales de la investigación semiológica: la unidad significativa semiológica:

Es preciso determinar la unidad significativa para cada sistema de signos, y a continuación encontrar un rasgo común a todos los signos emitidos al mismo tiempo.⁷²

El tema de la unidad significativa semiológica es complejo, pero fundamental en el modelo de análisis semiótico. Manuel Sito Alba realizó una propuesta interesante

⁷⁰ *Ídem.*

⁷¹ *Ibidem*, pág. 152.

⁷² *Ídem.*

identificado la mencionada unidad con el Mimema, una *unidad primaria teatral*, con una función concreta. Siguiendo la terminología de María Corti, lo define como un *hipersigno*, que puede ser dividido en unidades más pequeñas, las *secuencias teatrales* y los *diegemas*. Las *secuencias teatrales* están definidas en la terminología que Lamíquiz emplea para definir *secuencia textual*, siendo *la unidad de intención*, y *constituyendo la comunicación total del personaje en una situación dada*. Por su parte, el *diegema* son acciones teatrales específicas compuestas de elementos más pequeños denominados *sintagmas teatrales*, que carecen de valor significativo completo. Varios *diegemas*, que no lleguen a formar una *secuencia teatral*, pueden agruparse en *Superdiegemas*.

Manuel Sito Alba ofrece en su libro *Análisis de la Semiótica Teatral*, el análisis de una pequeña obra de Buero Vallejo, *Las palabras en la arena*, pero este modelo de análisis espectacular parece más complejo y difícil de manejar que el propuesto por Kowzan.

La oposición *Texto dramático vs. Texto espectacular* presenta también opiniones favorables al primero, así, la labor investigadora de Ingarden, se centra, sobre todo en el discurso, afirmando lo siguiente:

“El problema mayor que ofrece el discurso en el teatro es el siguiente: las palabras pronunciadas deben cumplir armoniosamente el conjunto de funciones señaladas, en todas las situaciones que se emiten (sea en el universo representado o en la sala), y adaptarse a los diferentes objetivos del arte teatral que varían según las épocas, los estilos y las formas del espectáculo teatral.”⁷³ Pág. 165

⁷³ Vid. INGARDEN, Roman: “Las funciones del lenguaje en el teatro”, compilado en BOBES NAVES, Carmen: *Teoría del Teatro*, Madrid, Arco-Libros, 1997, pág. 165.

Y en esta preeminencia del discurso frente a la representación también le apoyará

Jansen:

Consideramos la obra dramática, en la que al lado de las interpretaciones literarias diferentes existen puestas en escena diferentes.

El texto dramático será entonces definido como una realización de las que se “sacan” todas las otras realizaciones⁷⁴.

Jansen trata de delimitar lo que hace que las representaciones sean obras dramáticas, enunciando un modelo de análisis muy interesante, pues conduce a un análisis paralelo de la obra dramática, modelo que se ha puesto en valor en este trabajo, pues se analiza tanto el texto dramático, como el texto espectacular:

Nuestro análisis nos ha conducido, pues, a distinguir dos planos: el texto y la obra, en la forma dramática. El análisis se hará separadamente en cada uno de los planos y comenzará por el análisis del plano presupuesto, el del texto. En él encontraremos los elementos (o categorías de elementos) que pueden ser “portadores” de los elementos de la obra, y este análisis nos permitirá determinar las unidades, o partes del texto, sobre las que versará el análisis de la obra⁷⁵.

Y siendo uno de los primeros investigadores en conciliar el estudio de ambas partes:

El análisis del texto distingue de nuevo dos planos: un plano textual y un plano escénico. Todos los elementos que contribuyen a formar el texto dramático figuran en uno u otro de estos dos planos. Hay entre ellos una relación de solidaridad.⁷⁶

Y apuntando una de las ideas que se han tenido en cuenta a la hora de realizar el análisis que aquí se presenta, relativa a la división de la representación en escenas, y dentro de ellas, en situaciones dramáticas:

⁷⁴ Vid. JANSEN, Steen: “Esbozo de una teoría de la forma dramática”, compilado en BOBES NAVES, Carmen: *Teoría del Teatro*, Madrid, Arco-Libros, 1997, pág. 167-169.

⁷⁵ *Ibidem*, pág. 172.

⁷⁶ *Ídem*.

La situación será definida como el resultado de una división del plano textual en partes que corresponden a los grupos acabados en el plano escénico. [...] en el análisis del texto concreto señalaremos el límite entre dos situaciones allí donde un personaje entre o salga o bien allí donde haya un cambio de lugar en el decorado.

La situación nos ofrecerá la unidad fundamental para el análisis de la obra dramática⁷⁷.

Y apunta otra propuesta, de carácter cuantificador, que ha sido empleada en el análisis efectuado sobre el *Retablo*, y que también había apuntado Kowzan:

La extensión de la presencia de un personaje puede medirse por el número de situaciones en las que aparece, y también por el “conjunto de réplicas” que le corresponde. Una comparación entre las dos cifras contribuirá quizá a caracterizar el personaje. [...] se pueden clasificar las situaciones de dos modos: según el tipo de combinaciones que se forman entre las réplicas [...] y el número de personajes. O bien –y este tipo parece más relevante para la descripción de la obra- según la relación establecida (o no) entre las situaciones por los elementos del plano escénico.⁷⁸

Jansen entiende por *situación* la parte más pequeña del texto susceptible de formar una obra; y toda obra comprenderá siempre una o varias situaciones, planteando un modelo de análisis situacional, a partir de la situación inicial y final de las obras:

Dos situaciones[...] se ofrecen como posibles puntos de partida para una descripción: la primera y la última de la obra que se describe [...] Los dos aspectos son denominados como sigue: la *sucesión* de situaciones, en la que la descripción comienza por la primera situación, y *conjunto* de situaciones, en la que la descripción (y aquí simplificamos un tanto) comienza por la última situación⁷⁹.

Planteando un método sintético de análisis referido siempre al texto dramático,

⁷⁷ *Ibidem*, pág. 176-177.

⁷⁸ *Ibidem*, pág. 178-180.

⁷⁹ *Ibidem*, pág. 181.

basado en el conjunto de situaciones y su sucesión:

En el conjunto [de situaciones] [...] pueden establecerse relaciones entre todas las situaciones, independientemente de su lugar en la sucesión. [...] (la descripción del) conjunto puede presuponer (la descripción de) la sucesión; y esto, sobre todo, porque la descripción de la forma de la obra se simplificará mucho porque esta interpretación corresponde mejor que otra al método sintético que seguimos⁸⁰.

Y a partir de las combinaciones de situaciones, intenta definir, en primer lugar la coherencia textual:

Las situaciones entre las cuales hay relaciones de (inter)dependencia forman, en la sucesión, una *cadena* si ninguna de las situaciones puede cambiar de lugar en relación a las otras, y, en el conjunto, forman un *sistema* si ninguna de las situaciones puede ser aislada del resto de las situaciones. En el interior de un texto puede haber varias cadena y/o sistemas, y pueden establecerse, a sus vez, relaciones entre estos grupos coherentes de la misma manera que entre las situaciones simples⁸¹. Pág. 188

Y luego hallar al *elemento pertinente*, o sea la unidad mínima teatral, el *santo grial* semiológico:

Calificaremos de pertinente al elemento por el cual la coherencia del grupo unificado se expresa más clara y más simplemente. La elección debe tener como fin conseguir la descripción más simple entre todas las descripciones posibles. [...] los elementos no pertinentes son redundantes⁸².

⁸⁰ *Ibídem*, pág. 183.

⁸¹ *Ibídem*, pág. 188.

⁸² *Ibídem*, pág. 194.

Sin embargo, la preferencia por el texto dramático como objeto de estudio sigue teniendo sus valedores, por ejemplo, Anne Ubersfeld, reivindica la supremacía del texto dramático, llegando a la conclusión de que el texto dramático incluye virtualmente la representación, es decir, lo teatral no puede reducirse a los signos no verbales que añade la puesta en escena al texto escrito, sino que el mismo texto escrito es ya teatro, como diálogo preparado para una realización escénica y como conjunto de signos que puede ser realizado en la representación.

Michel Corvin ofrece una visión muy distinta y novedosa de la obra teatral, centrándose en el espacio, como elemento escénico fundamental, un espacio cuyos elementos relacionales pueden ser analizados:

Soporte de la representación, el espacio es la apoyatura o circunstancia que hace posible la relación de los personajes entre sí, y de los personajes con el exterior. Cada una de estas relaciones puede diferenciarse según se trate de espacios de gesto y movimiento (y en general de todos los elementos objetivables del escenario, tales como luz, decorado, accesorios) y espacios del habla.⁸³

Y apunta hacia elementos extra-escénicos que podrían ser susceptibles de ser también analizados, realizando, aún, un análisis más complejo de la representación teatral:

Si la naturaleza real o virtual del espacio define su modo de interpretación, el valor funcional designa su modo de ser escénico: su modo de ser extra-escénico es de orden metafórico. Se trata de un valor frecuente –no concierne sino al espectador–, aunque sólo posible al quedar el personaje prisionero de su situación y su representación. Este desplazamiento simbólico es la condición *sine qua non* de una proyección extra-escénica (psicológico, metafísico, político) del espectáculo y de sus manifestaciones espaciales⁸⁴.

⁸³ Vid. CORVIN, Michel: “Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo”, compilado en BOBES NAVES, Carmen: *Teoría del Teatro*, Madrid, Arco-Libros, 1997, pág. 205.

⁸⁴ *Ibidem*, págs. 205-206.

Y reivindicando el papel fundamental del espacio en el análisis espectacular:

El espacio llega a adquirir un papel determinante en la construcción de la obra: condiciona la elaboración de la fábula, la caracterización de los personajes, e incluso la elección del lenguaje. [...] imprime al léxico y a las imágenes una orientación espacial latente, o incluso metafórica⁸⁵.

Pero no olvida otro parámetro fundamental, físico, ya reivindicado por Kowzan, el tiempo:

Es ilógico hacer del análisis del espacio el eje de toda construcción dramática, y aislarlo del tiempo y del personaje, que adquieren sentido en buena medida por su presencia en él.⁸⁶

Posiblemente, quien mejor ha integrado el estudio del texto dramático y el texto espectacular es Kowzan, constituyendo el eje sobre el que se articula todo el proceso de análisis de esta tesis:

Los resultados más interesantes se obtienen cuando los dos enfoques se dirigen hacia el mismo aspecto, cuando el análisis semiológico de un espectáculo estudia a fondo la base textual, verbal, y cuando el análisis de un texto dramático tiene en cuenta la realización escénica, virtual y/o efectiva.⁸⁷

Fijando, por completo, la conciliación entre texto dramático y texto espectacular:

“Semiología” es el vocablo preferente, definido como: “A la pregunta sobre lo que es la semiología del teatro, el texto o el espectáculo, respondería: el texto y el espectáculo. A

⁸⁵ *Ibidem*, pág. 216.

⁸⁶ *Ibidem*, pág. 224.

⁸⁷ *Vid.* KOWZAN, Tadeusz: “La semiología del teatro: ¿veintitrés siglos o veintidós años?”, compilado en BOBES NAVES, Carmen: *Teoría del Teatro*, Madrid, Arco-Libros, 1997, pág. 246.

la segunda pregunta, ¿la semiología es una ciencia o un método?, respondería: es una ciencia y un método, tanto uno como otro⁸⁸. Pág. 247

Otra investigadora que aboga de una forma meridiana por la conciliación e integración del texto dramático (*Literario*) y el texto espectacular es Carmen Bobes Naves:

Preferimos diferenciar en el texto dramático escrito dos aspectos que llamaremos *Texto Literario*, constituido fundamentalmente por el diálogo, pero sin excluir las acotaciones, que pueden ser literarias, y *Texto Espectacular* constituido por el conjunto de indicaciones, estén en las acotaciones o en el mismo diálogo, que permiten la puesta en escena del texto dramático y adquieren en el escenario expresión en signos verbales. El *Texto Espectacular* hace posible la puesta en escena del *Texto Literario* y ambos están en el texto escrito, y ambos estarán en la puesta en escena, aunque bajo sistemas sémicos diferentes; verbales el texto literario, paraverbales o no verbales el texto espectacular⁸⁹. Págs. 296 y 297.

Y defiende la consideración de los dos elementos como partes de una misma realidad:

Las dos fases del proceso teatral (escritura/representación) tienen amplitud bien diferente: la escritura se dirige a un lector individual y usa solamente signos lingüísticos; la representación se dirige a un receptor múltiple, el público, y utiliza signos verbales y no verbales; pero hay que destacar que en ningún caso son realidades que se enfrentan, como han pretendido algunos críticos del teatro, historiadores o prácticos.⁹⁰

Estableciendo que los signos escénicos subrayan, intensifican o crean el mensaje dramático sobre el escenario y son muchos más variados que en el texto, donde se limitan a los signos lingüísticos en la sucesión del discurso, y concluyendo que tanto el texto literario como el texto espectacular se actualizan en el espectáculo teatral.

⁸⁸ *Ibidem*, pág. 247.

⁸⁹ *Vid.* BOBES NAVES, M^a del Carmen: "Posibilidades de una semiología del teatro", compilado en BOBES NAVES, Carmen: *Teoría del Teatro*, Madrid, Arco-Libros, 1997, pág. 296-297.

⁹⁰ *Ibidem*, pág. 297.

Bobes Naves, siguiendo a Barthes subraya la necesidad de estudiar en su conjunto todos los elementos del Texto Literario y del Texto Espectacular:

El conjunto es, según acertada fórmula de T. Barthes, una sinfonía de signos, una “polifonía informacional”, cuyo estudio debe hacerse en su totalidad, no dando una parte por el todo⁹¹.

Sumándose al planteamiento de Kowzan como modelo de análisis completo del Texto Espectacular:

Tadeusz Kowzan dio un gran paso en la semiología teatral cuando en 1968 en un artículo publicado en la revista *Diogenes* (nº 61), “Le signe au théâtre. Introduction à la semiologie de l’art du spectacle”, señala hasta trece sistemas de signos en la representación: la palabra, el tono; la mímica, el gesto, el movimiento; el maquillaje, el peinado, el traje; los accesorios, el decorado, la iluminación; la música y el sonido. Unos son signos auditivos, otros son signos visuales; unos se manifiestan en la persona del actor; otros en el espacio escénico. Todos contribuyen a crear un espectáculo específicamente distintos de otras manifestaciones artísticas, literarias o no literarias.

Está claro que los signos acústicos y visuales que aporta el director, el decorador, los músicos, los actores, etc., pueden constituir nuevos sentidos añadidos al que puede proceder del texto escrito, bien para destacar alguna parte, o para darles coherencia, o incluso para buscar contradicciones entre las diferentes categorías o partes de la obra.

Los efectos de luz, de sonido, las apariencias del traje y del maquillaje, los movimientos de los actores, etc., se potencian con los efectos suscitados por los signos lingüísticos, paralingüísticos, y proxémicos (palabra, tono, distancia entre los actores), haciendo del espectáculo teatral esa polifonía de que habló Barthes y en la que se integra sin duda como un elemento relevante el lenguaje⁹².

Y termina haciendo una conciliación total de la oposición “texto / representación”:

La dependencia de los códigos en la significación total de una obra dramática, así como la autonomía de los distintos sistemas, crea una tensión constante que permite con eficacia perfilar y matizar el mensaje mientras dura la

⁹¹ Lo que constituye el intento de este trabajo. *Ibidem*, pág. 302.

⁹² *Ibidem*, págs. 304-308.

representación. Así lo ha entendido la teoría semiológica y, por ello, emprende el análisis de todos los signos de los diferentes sistemas que aparecen en el conjunto autónomo que forman la obra. Por esa misma razón, la semiología rechaza la oposición “texto” / “representación”, porque no puede admitir que la relación dialéctica entre ellos sea de exclusión, sino más bien de integración, como formas y fases que expresan el mismo contenido en el proceso de comunicación dramática⁹³.

Para ir finalizando esta exposición, no todos los autores son partidarios ni siquiera de la conciliación entre el texto dramático y el texto espectacular, algunos son totalmente partidarios del texto espectacular, negándole su “teatralidad” al texto dramático, Así, el feroz Artaud, lo niega vehementemente:

“Un teatro que subordine al texto la puesta en escena y la realización, es decir, todo lo que hay de específicamente teatral, es un teatro de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas y positivistas, es decir, occidental⁹⁴”

“La escritura fija el espíritu y lo cristaliza en una forma, y de la forma nace la idolatría. El verdadero teatro, como la cultura, nunca ha sido escrito.⁹⁵”.

Aunque no tan radical como Artaud, García Barrientos también otorga la preeminencia al texto espectacular sobre el texto dramático:

Postulamos la nítida distinción entre Teatro y texto dramático y la consideración del segundo como elemento integrante –ni única ni necesariamente- del primero.

_____ Entenderemos por Teatro, pues, la realización, *performance*, representación o *mise en scène* teatral⁹⁶.

⁹³ *Ibidem*, pág. 319.

⁹⁴ Vid. ARTAUD, Antonin: “La puesta en escena y la metafísica”, 1931; recogido en *Le théâtre et son doublé*. París, Gallimard, 1938.

⁹⁵ Vid. ARTAUD, Antonin: “El teatro y los dioses”, México, 29 de febrero de 1936, en *Mensajes revolucionarios*, pág. 40.

⁹⁶ Vid. GARCÍA BARRIENTOS, José Luis: “Escritura/Actuación. Para una teoría del teatro”, compilado en BOBES NAVES, Carmen: *Teoría del Teatro*, Madrid, Arco-Libros, 1997, págs. 254-255.

El estudio de este “*Teatro*” presenta los problemas lógicos de lo único, lo breve, lo irrepetible, problemas que se han abordado en el modelo de análisis ensayado en esta tesis, llegando, de acuerdo con las nuevas tecnologías, a una solución lógica:

Este “texto teatral” será audiovisual y de naturaleza efímera (como el Teatro mismo), podrá *fijarse* de diferentes maneras (filmación, descripción lingüística...) y se constituirá el objeto de la crítica propiamente teatral⁹⁷.

García Barrientos va más allá, hacia una semiología del espectáculo, que comprende otras manifestaciones semejantes, pero al mismo tiempo distintas al teatro:

Lo peculiar de la “escritura” es, pues, que fija, espacializa, es decir, *objetiviza*: produce algo independientemente de quien lo produce y capaz de trascenderlo en el espacio y el tiempo. [...] En el polo opuesto, como siendo lo contrario de una escritura, aparecen, encabezados por el Teatro, espectáculos como el circo, los toros o el concierto. En todos ellos es imposible separar la obra de arte del hombre⁹⁸.

Y establece una dicotomía *cine / teatro*, similar a la de texto dramático / texto espectacular:

El cine. En él intervienen actores, lo mismo –y los mismos- que en Teatro. Sin embargo, en la película no son actores, sino objetos fotografiados. Entre el actor en el Teatro y el actor en el cine existe la misma diferencia que entre un hombre y su fotografía (el hecho de que la fotografía esté o no dotada de movimiento es superlativamente irrelevante).⁹⁹

El cine es la forma escrita por excelencia del espectáculo. El Teatro sería, por excelencia, la forma oral, la forma viva que se manifiesta en el tipo de comunicación “cara a cara”, esto es, con la presencia exigida de hablantes y

⁹⁷ *Ídem*.

⁹⁸ *Ibidem*, págs. 266-267.

⁹⁹ *Ibidem*, pág. 268.

oyentes- actores y espectadores- en una misma coordenada espacio-temporal, en un mismo contexto o situacional. Por eso la teatral resulta un tipo de comunicación abierta.¹⁰⁰

Y esta oposición *cine / teatro* le permite analizar las características del Teatro, de la representación, sin considerar ya para nada al texto dramático, y fijar una serie de características del teatro que son susceptibles de análisis, y que merecen un análisis detenido, y que no se han tenido en cuenta en esta tesis, entre otras razones porque las condiciones de filmación no aseguraban una posibilidad objetiva de llevar a cabo dicho análisis:

La escritura del Teatro es muy especial: se borra al mismo tiempo que se escribe: “el teatro es un arte autodestructor y siempre está escrito sobre el agua”, en palabras de Peter Brook.

Las actuaciones se caracterizan por ser *creaciones colectivas*.[...] la producción de este tipo de espectáculos exige la concurrencia de los elementos, de dos “clases” de personas: actores y espectadores.¹⁰¹

Lo único que tienen en común todas las formas de teatro es la necesidad de un público. Dicha necesidad es más que un axioma: en el teatro, el público completa los pasos de la creación¹⁰².

Parece que el público teatral “es más” para el actor del Teatro que para el de otras actuaciones (la oratoria, por ejemplo), y esto parece estar en función del mayor grado de intervención del público en los productos del Teatro¹⁰³.

Hay una exigencia que radica en la esencia misma del teatro, porque si el público no está presente las criaturas de la escena pierden su existencia, la

¹⁰⁰ *Ibidem*, págs. 269-270.

¹⁰¹ *Ibidem*, pág. 274.

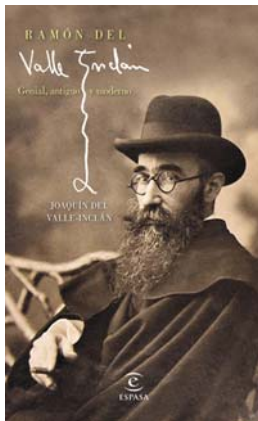
¹⁰² *Ibidem* (citando a Peter Brook), pág. 275.

¹⁰³ *Ibidem*, pág. 277.

metamorfosis del actor cae, por así decir, en el vacío: no tiene ya ningún significado¹⁰⁴.

El Teatro no admite más –y éste lo exige- que un enfrentamiento: el que debe darse entre público y actores, entre sala y escena, para el cual es necesario que el público como tal constituya una unidad. Conviene insistir en el carácter necesario de esta oposición Actor/Público¹⁰⁵.

Esta referencia a la importancia del público para el teatro resulta de lo más interesante. A ella volveremos en el apartado de las *Conclusiones finales*.



106

4. EL AUTOR Y LA OBRA.

4.1. El autor

¹⁰⁴ *Ibidem* (citando a Henry Gouthier) , pág. 278.

¹⁰⁵ *Ibidem*, pág. 279.

¹⁰⁶ *Vid.* VALLE-INCLÁN, Joaquín: *Valle Inclán. Genial, antiguo y moderno*, Barcelona, Espasa (Planeta), 2015. Portada del libro .

Mucho se ha escrito sobre Valle-Inclán, sobre el genio, una de cuyas mejores creaciones teatrales fue él mismo. Abundan las biografías muy bien documentadas, siendo la última en incorporarse una atípica, la del propio nieto del autor dramático, Joaquín del Valle-Inclán, que muestra un Valle muy distinto contemplado desde la familia, en los recuerdos, escasos, del padre del autor de la nueva biografía.

Esta última obra, recientemente publicada a mediados de octubre de 2015 por la editorial Espasa, y que en este trabajo apenas hemos tenido tiempo de incorporar, desmonta parte de la versión oficial que las biografías anteriores nos habían transmitido de la personalidad de Valle-Inclán, y del personaje literario que creó consigo mismo. Las palabras del nieto de Valle-Inclán son elocuentes:

“Se han dicho de él muchas mentiras, o medias verdades. La persona nos ha llegado deformada, porque el engaño ha sido sistemático”, asegura su nieto, para quien “en buena parte -reconoce- él mismo fue responsable de esa imagen falsa o distorsionada¹⁰⁷”.

Una de las dificultades más grandes para acercarse a la figura de Valle-Inclán es la falta de literatura personal, de confesiones íntimas por escrito:

“Ha sido un trabajo difícil. No hay memorias, ni confesiones íntimas. La correspondencia privada no es muy extensa y en ella hay rarísimas veces en las que deja entrever su estado de ánimo”.

“Conocer en profundidad al verdadero Ramón del Valle-Inclán resulta harto difícil, cuando no imposible, porque fue una persona fría y retraída, que no mostraba públicamente sus sentimientos, que ni dejó escritos diarios o memorias, y una correspondencia personal no muy abundante.¹⁰⁸”

¹⁰⁷ Vid. MINGUEZ, Carlos (Agencia EFE): “Valle-Inclán nieto reivindica a Valle-Inclán abuelo.” (artículo del 18/09/2015 publicado en *La Vanguardia- Libros*, el 25/10/2015).

¹⁰⁸ *Ídem*.

Y esboza un retrato de su abuelo, muy distinto del que nos ha llegado a través de biografías anteriores:

"Aquí -argumenta- se ha instalado el tópico que nos lleva a considerar que todo intelectual o artista tiene que ser de izquierdas. Valle-Inclán fue siempre un hombre de derechas, por definirlo genéricamente", durante mucho tiempo fiel al Carlismo. "Llama la atención que muchos compañeros de generación, como su amigo Rubén Darío, se negaran a aceptar que aquel refinado estilista fuese un carcunda".

A él le gustaba "el mundo antiguo, el mundo preindustrial, los valores tradicionales. Era católico, no de misa diaria, no, heterodoxo, que se sentía profundamente atraído por la religiosidad popular. Su izquierdismo, pues, es algo inventado".

Así pues "ni pobre -otro de los tópicos que le han acompañado-, ni de izquierdas; carlista en cuerpo y alma durante años; apasionado del teatro y las artes plásticas, fantasioso, ameno conversador, muy sociable, amante de sus hijos y obsesionado por su educación"^{109 110}.

Las últimas biografías que se habían publicado sobre el maestro, eran las de José Esteban¹¹¹ y la de Manuel Alberca¹¹², ésta última realizada con una gran profusión de datos, pues Valle-Inclán es un escritor que está de plena moda, y parecen sus novelas y su teatro, supuestamente *irrepresentable*, iconos modernos a medias entre la leyenda y la radical oposición de don Ramón a los poderes fácticos.

En pocas palabras, y resumiendo los datos más importantes sobre la biografía de Ramón María del Valle-Inclán se puede decir que nació en Villanueva de Arosa en 1866, y está considerado el mayor renovador del teatro español del siglo XX. Dramaturgo, cuentista y poeta, provocativo y extravagante, su estilo literario evolucionó desde un exuberante modernismo y un maduro expresionismo hasta la

¹⁰⁹ *Ídem*.

¹¹⁰ Leer más de la entrevista en:

<http://www.lavanguardia.com/cultura/20150918/54435348366/valle-inclan-nieto-reivindica-a-valle-inclan-abuelo.html#ixzz3pZwLIJiE>

¹¹¹ Vid. ESTEBAN, José: *Valle-Inclán y la bohemia*, Sevilla, Renacimiento, 2015

¹¹² Vid. ALBERCA, Manuel: *La espada y la palabra*, Barcelona, Tusquets, 2015.

creación del esperpento.

En 1906, tras el estreno de *El marqués de Bradomín*, Valle inicia una fecunda etapa de producción teatral y novelística, definida por las farsas sentimentales y grotescas, con frecuentes inspiraciones en la mitología gallega. Valle-Inclán renovó así el género teatral español del primer tercio de siglo, anticipándose a las venideras tendencias de la paradoja y el absurdo.

Viaja a Argentina y a otros países latinoamericanos en 1910 con la compañía de teatro de García Ortega, en la que figuraba Josefina Blanco, que terminaría siendo su esposa y pronuncia algunas conferencias sobre la literatura española. De regreso a España, sigue estrenando obras de teatro: *Voces de gesta*, en 1912, y *La marquesa Rosalinda*, en 1913.

En 1920 publicó cuatro de sus obras más importantes, *Farsa italiana de la enamorada del rey*, *Farsa y licencia de la reina castiza*, *Divinas palabras* y *Luces de Bohemia*, con las que sienta las bases del esperpento mediante una técnica de deformación de la realidad, entremezclando lo trágico y lo cómico hasta llegar a lo grotesco.

En 1925 se establece de nuevo en Madrid. Participa en grupos de teatro experimental, como El Mirlo Blanco, que llevaba a cabo sus representaciones en el domicilio de los Baroja, en el barrio madrileño de Argüelles, y El Cántaro Roto, en el Círculo de Bellas Artes. A finales de 1926 edita la que algunos consideran su obra maestra narrativa: la novela *Tirano Banderas*, en la que narra la caída del *imaginario* dictador Santos Banderas, personaje despótico y cruel que se mantiene en el poder mediante el terror

y la opresión. En 1927 inicia la publicación de un ambicioso proyecto narrativo, *El ruedo ibérico*, que pretende narrar la historia de España desde el reinado de Isabel II hasta la época contemporánea al autor. Únicamente llegó a escribir tres novelas de este proyecto: *La corte de los milagros* (1927), *Viva mi dueño* (1928) y *Baza de espadas* (1932).

Desde 1924 muestra su oposición a la dictadura de Primo de Rivera. En 1927 participa en la creación de la Alianza Republicana. En 1929 es encerrado en la cárcel Modelo de Madrid, por negarse a pagar una multa impuesta con motivo de unos incidentes ocurridos en el Palacio de la Música.

Apoya a la República, e incluso se presenta a diputado por La Coruña en las listas del Partido Radical de Alejandro Lerroux, aunque no sale elegido. En 1932, el gobierno de la República le nombra conservador del Patrimonio Artístico Nacional y director del Museo de Aranjuez, pero, por desavenencias con su superior, dimite al poco tiempo. Elegido presidente del Ateneo, dimite también al no atenderse sus propuestas de reorganización.

El 8 de marzo de 1933 es nombrado director de la Escuela de Bellas Artes de Roma. Se mantendrá en el cargo poco más de un año, hasta junio de 1934.

Divinas palabras se estrenó el 16 de noviembre de 1933 en el Teatro Español de Madrid, por la Compañía de Margarita Xirgú y Enrique Borràs, con escenografía de Castelao y dirección de Rivas Cherif. Fue un fracaso de público. Se dice que el poeta Luis Cernuda asistió al teatro el segundo día con seis espectadores.

En marzo de 1935 se retiró a Santiago de Compostela, donde murió el 5 de enero de

1936, víspera de Reyes, a las dos de la tarde, tras negarse a recibir auxilio religioso. Fue sepultado al día siguiente, en una ceremonia civil.

4.2. El director de escena: José Luis Gómez

Oriundo de Huelva, tras su formación en el Instituto de Arte Dramático de Westfalia, en Bochum, y en la escuela de Jacques Lecoq, en París, a partir de 1964 realiza sus primeros trabajos profesionales como actor, mimo y, más tarde, director de movimiento, en los principales teatros de la República Federal Alemana. Con espectáculos de creación propia, mimodramas de nuevo cuño que cambian radicalmente la idea de pantomima en boga, es invitado a festivales internacionales como los de Basilea, Berlín, Frankfurt, Praga y Zurich.

Su encuentro con Jerzy Grotowski en Wroclaw, en 1971, precipita su regreso a España, donde produce, dirige y actúa en montajes como *Informe para una Academia* de Kafka y *Gaspar* de Peter Handke, recorriendo los escenarios españoles y latinoamericanos. Su interpretación en *El resistible ascenso de Arturo Ui* de Brecht y en su execrable papel protagonista en la película *Pascual Duarte* le ganan el respeto del mundo cinematográfico. En adelante trabajará con cineastas como Armiñán, Bollaín, Brasó, Camino, Chávarri, Gutiérrez Aragón, De la Iglesia, Losey, Pilar Miró, Saura, Gonzalo Suárez y Pedro Almodóvar.

En 1978, tras un periodo de estudios en Nueva York con Lee Strasberg, asume la dirección del Centro Dramático Nacional, junto a Núria Espert y Ramón Tamayo, y dos años más tarde la del Teatro Español. Los trabajos más emblemáticos de esta etapa son las puestas en escena de *Bodas que fueron famosas del Pingajo* y la *Fandanga* de

Rodríguez Méndez, que inaugura el CDN, *La velada en Benicarló*, texto original de Manuel Azaña, así como *La vida es sueño* y *Absalón* de Calderón de la Barca.

Su aparición como actor principal en *El mito de Edipo Rey*, dirigido por Stravros Doufexis, y *Juicio al padre de Kafka* señala su vuelta a la actividad privada, interrumpida por una incursión en el teatro público protagonizando *Hamlet* en el CDN, con dirección de José Carlos Plaza. Por esta época dirige y produce asimismo *Bodas de sangre* de Lorca, *¡Ay, Carmela!* y *Lope de Aguirre, traidor* de Sanchis Sinisterra y, de nuevo en el CDN, *Azaña, una pasión española*, a partir de escritos de diversa índole de Azaña, que más tarde retoma como producción del Teatro de La Abadía. En 1992 dirige *La vida es sueño* en el Théâtre de l'Odéon y al año siguiente *Carmen* en la Ópera de la Bastilla, ambos en París.

Desde 1994, se ha concentrado en la concepción, gestión y dirección del Teatro de La Abadía, inaugurado en 1995.

De entre sus intervenciones en cine más recientes se pueden destacar *El séptimo día*, de Carlos Saura (2004), sobre los crímenes de Puerto Hurraco; *Hormigas en la boca* de Mariano Barroso; *La buena voz* de Antonio Cuadri (2005); *Goya's ghosts* de Miloš Forman (2006); *Teresa, el cuerpo de Cristo* de Ray Loriga (2007) y *Los abrazos rotos* de Pedro Almodóvar (2009).

En 2011 fue elegido por la Real Academia Española para ocupar el sillón Z en sustitución del fallecido Francisco Ayala. Leyó su discurso de ingreso el 26 de enero de 2014.

En una entrevista efectuada el 11 de febrero de 2015, en Huelva, con motivo de la

concesión del Premio a la Excelencia Cultural, otorgado en el transcurso del Festival Internacional de Fotografía *Latitudes* 2015, el director repasó su trayectoria vital para un periodista de *La Vanguardia*¹¹³:

La tarea a la que ha dedicado su vida es tan "digna" que siempre ha entendido que tenía que "meterse en ello fuera como fuera" desde que, allá por su juventud, en Huelva, "comenzó a fraguarse mi vocación", refirió Gómez.

El teatro para él, ha dicho, fue "una escapatoria", se educó artísticamente fuera de España, en Alemania, donde la formación fue "decisiva" pero también en Francia y EE.UU. y lo hizo en una época en la que, agregó, "tuve la suerte de ahorrarme los años cicateros del teatro franquista y cuando regresé lo hice con una gran ventaja y descontaminado".

Pese a ello, no le fue "fácil" abrirse camino, pero lo logró, tanto en teatro como en cine, artes a las que lleva décadas dedicándose con criterio pues, según ha precisado, "hay muchas películas que no he hecho porque no he querido", algo a lo que ha contribuido el hecho de que "nunca haya trabajado para comer ni ganar dinero".

Ha asegurado que hay que reconocer que España "no es una de las grandes tradiciones escénicas europeas" y ello porque "todos los quiebros políticos" que ha tenido el país "ha impedido mantener algo a lo largo del tiempo", incluso en el momento actual, en el que considera que "la gente tiene que echar el hombro para tratar de mejorar las circunstancias en que vivimos".

También se ha referido a su entrada en la RAE que muchos defendieron, a pesar de no tener obra escrita, por el hecho de que "antes de la lectura hubo 3.000 años de oralidad". Ha aludido, así mismo, al proyecto 'Cómicos de la lengua', que nace precisamente "de la perplejidad por ese ingreso", y a través del cual hace su propia aportación a la institución "desde la alocución escénica, desde la palabra en vida".

En él, Gómez ha diseñado una trayectoria, que "comienza con el primer documento escrito en lengua castellana y termina con Valle Inclán", pasando por el Libro del Buen amor, la Celestina, Cervantes, Góngora o Quevedo, en la que académicos y cómicos comparten el escenario para situar y dar vida a 850 años de lengua española¹¹⁴.

4.3. El teatro de *La Abadía*

¹¹³ Vid. "José Luis Gómez: nunca he trabajado para comer ni para ganar dinero", *La Vanguardia de Andalucía*, edición digital, artículo 1010282, 07/11/2015.

¹¹⁴ Leer más en: <http://www.lavanguardia.com/local/sevilla/20150211/54427143496/jose-luis-gomez-nunca-he-trabajado-para-comer-ni-para-ganar-dinero.html#ixzz3pZvF1bd5>

La Abadía¹¹⁵ es un centro de estudios y creación escénica, en la línea de los teatros de arte europeos, con un equipo estable, dirigido por José Luis Gómez. Aúna la investigación y el entrenamiento permanentes con la creación de espectáculos. La actividad públicamente más visible del Teatro de La Abadía es la de producir montajes y acoger los trabajos de compañías afines. Talleres y encuentros con importantes maestros de la interpretación rodean esta actividad.

La expresividad corporal, la extremada precisión verbal y el deseo de relacionarse con lo que sucede en la sociedad a través de la poesía de la escena marcan el sello de esta casa, que lleva por consigna “El placer inteligente”.

El Teatro de La Abadía es fruto de una iniciativa compartida por el gobierno de la Comunidad Autónoma de Madrid y José Luis Gómez, director de escena y actor de muchas tablas. Se inauguró el 14 de febrero de 1995 con el estreno del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* de Ramón María del Valle-Inclán.

Ha recibido los siguientes premios:

- Premio Nacional de Teatro del Ministerio de Cultura 1995.
- Premio de la Crítica de Madrid 1995.
- Distinción a la Excelencia Europea 2002 de la Comunidad de Madrid.
- Premio del XXXVIII Festival Internacional de Teatro, Música y Danza de San Javier en reconocimiento a la trayectoria del Teatro de La Abadía.

Enclavada en Chamberí, uno de los barrios más típicos de Madrid, concretamente en la Calle Fernández de los Ríos nº 44, ocupa la antigua capilla de un internado, construida en la década de los 40 según los planos originales del arquitecto José María de la Vega

¹¹⁵ Fuente: Fundación La Abadía.

Samper. Posee una planta de peculiar configuración, con dos naves convergentes e independientes. En su día, servían para separar los niños de las niñas. Además de este espacio, el Teatro de La Abadía cuenta con el antiguo salón de actos anejo, que constituye una segunda sala polivalente, para exhibición y ensayos, y alberga los despachos de dirección y gestión.

Tras una cuidada reforma, estos dos espacios han sido bautizados con los nombres de Sala Juan de la Cruz –por el poeta visionario– y Sala José Luis Alonso –en homenaje al importante director de escena español–. Poseen un aforo aproximado de 309 y 195 localidades respectivamente.

Y en las propias palabras de *La Abadía* que con motivo de su vigésimo aniversario, se presentan en un programa conmemorativo especial de la siguiente manera¹¹⁶:

En la temporada 2014-15 el Teatro de La Abadía cumple veinte años. El 4 de abril de 1994 arrancó el primer taller para actores que desembocó en el espectáculo inaugural Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte y el 14 de febrero de 1995 abrimos las puertas de la Sala Juan de la Cruz para nuestro primer estreno. Desde entonces se han realizado aquí 52 producciones propias, hemos acogido más de 300 compañías invitadas, y convocado más de 80 actividades en el ámbito de la formación escénica.

Siendo el teatro, de por sí, a la vez una actividad social y de introspección, queremos compartir este hecho con nuestro público fiel, con ciudadanos que aún no nos conozcan y con compañeros de la profesión a través de una programación en el que se traslucen, y se refuerzan, las señas de identidad de esta casa de teatro. Será una temporada para reflexionar y festejar, cosecha de lo que venimos cultivando y siembra de nuevas semillas, para algunos un reencuentro y para otros un descubrimiento.

- La Abadía es un teatro con vocación internacional, que desde el comienzo de su andadura ha invitado a directores y artistas extranjeros, y que, asimismo, ha actuado en más de 35 ciudades europeas y latinoamericanas. Esta temporada coproducimos un nuevo montaje de Olivier Py en el marco de Cities on Stage/Ciudades en escena, que llevaremos al Festival d'Avignon y a Bruselas (Hacia la alegría). También iremos a Chile (con Maridos y mujeres) y a Alemania e Irlanda (con Diario de un poeta recién

¹¹⁶ Vid. Folleto informativo de *La Abadía* para la Temporada 2014/2015: “Vigésimo aniversario”. Madrid, Departamento de Prensa de la Abadía, septiembre 2014.

casado).

- La Abadía es un teatro conectado con toda clase de público, con lo bueno y lo malo que conlleva la vida urbana en la capital, donde tiene su sede, acercándose de forma asidua a otros espacios pues muchas de sus producciones salen de gira. Además, desde comienzos de 2005 el equipo de La Abadía extiende su visión del teatro a Alcalá de Henares, al asumir la gestión y programación del Corral de Comedias.

- Por su vínculo expreso a la ciudad y su propósito de ligar la creación de espectáculos a la formación y la investigación, La Abadía acoge este año al Teatro de la Ciudad (iniciativa compartida de Miguel del Arco, Andrés Lima y Alfredo Sanzol), que desarrollará en nuestros espacios un proyecto de gran envergadura. Así, queremos dar continuidad a nuestra colaboración con estos tres creadores y sus respectivos equipos, que por separado han estado presentes en varias ocasiones en la programación de La Abadía.

La Abadía es un teatro con un aprecio especial por la palabra. La palabra transmitida en toda su amplitud, llena de sentido, viva. No en balde uno de nuestros maestros fue Agustín García Calvo y la Real Academia Española ha nombrado recientemente como académico a José Luis Gómez.

Después de aquel Valle-Inclán inaugural, el segundo espectáculo de gran formato fueron los Entremeses de Cervantes, en los que latía un marcado carácter festivo. Con ocasión del vigésimo aniversario de La Abadía, retomamos este montaje con un elenco que incluye a varios actores del reparto original. Asimismo se celebrará una nueva edición de la iniciativa de la RAE dirigida por José Luis Gómez, Cómicos de la lengua, un viaje por ocho siglos y medio del idioma español siguiendo los hitos de nuestra literatura.

Nuestro lema ha sido y es “El placer inteligente”: el placer de la risa y de la emoción, que interactúan con el impulso intelectual de la reflexión y el compromiso político-social. De ahí que también en la programación de esta temporada se aborden temas de actualidad y se cuenten historias entrañables y duras, a partir de textos de grandes autores del siglo XX como Pinter y Bernhard, creadores emergentes como Gianina Cărbunariu y Josep Maria Miró i Coromina o los trágicos griegos, junto a otras voces.

- Y a todo esto se suma, bajo el nombre genérico “Abadía Abierta”, una serie de actividades destinadas a espectadores y artistas inquietos.

Y resumen su trayectoria en un folio¹¹⁷:

Sobre el Teatro de La Abadía

¹¹⁷ *Ídem.*

El Teatro de La Abadía, centro de estudios y creación escénica de la Comunidad de Madrid, fue fundado en 1995 por José Luis Gómez, con sede en una antigua iglesia madrileña. Desde su memorable primer espectáculo (Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte de Valle-Inclán), la compañía ha consolidado una línea de investigación sobre la técnica actoral, la palabra en acción y el trabajo de elenco.

La Abadía produce varios montajes por temporada, de los que podemos destacar aquellos que fueron galardonados con Premio(s) Max: Sobre Horacios y Curiacios de Brecht (dirección: Hernán Gené), Argelino, servidor de dos amos de Alberto San Juan, a partir de la obra maestra de Goldoni (coproducción con Animalario, dir: Andrés Lima), Veraneantes, a partir de la obra de Gorki, con texto y dirección de Miguel del Arco (coprod. con Kamikaze Producciones) y En la luna, con texto y dirección de Alfredo Sanzol.

Más allá de los títulos previamente mencionados, entre los espectáculos más recientes se encuentran Grooming de Paco Bezerra (dir: José Luis Gómez), El diccionario de Manuel Calzada (dir: José Carlos Plaza), Maridos y mujeres, a partir del guión de Woody Allen (dir: Àlex Rigola), La punta del iceberg de Antonio Tabares (dir: Sergi Belbel) y Éramos tres hermanas (Variaciones sobre Chéjov) de José Sanchis Sinisterra (dir: Carles Alfaro).

Con cierta frecuencia La Abadía trabaja con directores extranjeros, como Georges Lavaudant (Play Strindberg), Dan Jemmett (El café y El burlador de Sevilla) y en las últimas temporadas el polaco Krystian Lupa (Fin de partida) y el italo-alemán Roberto Ciulli (El principito). Asimismo, nuestro teatro representa sus espectáculos en otros países, sumando hasta el día de hoy 35 ciudades extranjeras distintas, desde Estocolmo a Roma y desde Bogotá a Bucarest.

El Teatro de La Abadía participa como único teatro español en Ciudades en Escena / Cities on Stage, una de las grandes apuestas de la UE -tan sólo diez propuestas de cooperación plurianual fueron seleccionadas en el marco del Programa Cultura-. Es una iniciativa compartida entre seis teatros altamente significativos del panorama europeo, que entre 2011 y 2016 realizarán una serie de coproducciones, encuentros e intercambios de profesionales: Théâtre National de la Communauté Française (Bruselas, Bélgica), Folkteatern (Gotemburgo, Suecia), Théâtre de l'Odéon (París, Francia), Teatrul National Radu Stanca (Sibiu, Rumanía), Teatro Stabile di Napoli "Mercadante" (Nápoles, Italia), el Teatro de La Abadía y, desde 2013, también el Festival d'Avignon.



© Paco Manzano

Teatro de *La Abadía*, Madrid, Sala Juan de la Cruz.

4.4. La obra: *El retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*.

Las cinco obras

Es curioso el vocablo que inventa Valle-Inclán para juntar cinco obritas expresionistas (*El Embrujado* es la más extensa), de carácter esperpéntico, bastante bien trazadas (*Sacrilegio* es la más corta, y tal vez la menos lograda), pero que dejan un cierto regusto en sus finales, no por trágicos, pues cumplen perfectamente con el orden de las palabras del propio título, sino porque a veces quedan demasiado abiertos, centrados en un momento puntual, como en *La cabeza del Bautista*, cuando Alberto Saco es asesinado y queda en brazos de su amante, y el lector permanece expectante, especulando sobre cuáles serán las consecuencias, sin desarrollar un final más

elaborado después de un planteamiento rápido (sobre todo en los veloces amores de *Ligazón* y *La cabeza del Bautista*), pero con suficiente coherencia dramática para que el espectador desee más obra, una escena más, que alargue esos finales abruptos donde la muerte se enseñoorea de la escena con pasmosa facilidad. Volviendo al principio, un *retablo* es la estructura arquitectónica, pictórica y escultórica que se sitúa detrás del altar en las iglesias católicas (en las ortodoxas no hay una función semejante, dada la presencia del iconostasio, y en las protestantes suele optarse por una gran reducción de la decoración). La palabra proviene de la expresión latina *retro tabula* ("tras el altar"). Para designar el mismo término se emplea frecuentemente la expresión "**pieza de altar**" (más propia de la lengua inglesa —*altarpiece*—, donde se distingue *retable* de *reredos*) o la italiana *pala d'altare* (o *ancóna*).

Con el nombre de **retablo mayor** se designa particularmente al que preside el altar mayor de una iglesia; dado que las iglesias pueden tener otros retablos situados tras los altares de cada una de las capillas. El término "tabla" hace referencia al soporte de las pinturas (que también puede ser el lienzo), y su multiplicidad se indica con los términos díptico, tríptico o políptico (disposición que también pueden tener obras devocionales de menor formato no destinadas a un altar, como *El jardín de las delicias*).

Un retablo es, pues, una pintura para mostrarse, para estar a la vista del público, y mover a piedad, o a reflexión, o para contarnos una historia bíblica que nos ilumine el tránsito en esta vida. Tal vez esa fue la intención de Valle-Inclán al nombrar así este conjunto de cinco piezas dominadas por dos pasiones poderosas, humanas, primarias, las de la avaricia y la lujuria que siempre tienen como consecuencia la muerte. Pero

aquí la muerte no es siempre la de los inocentes, lo cual hubiera convertido las obritas en pequeñas tragedias, sino de seres tan abyectos, por lo menos, como sus asesinos, así que es difícil solidarizarse o sentir pena por el Bulto de *Ligazón*, el judío de mucha plata que utiliza una pequeña parte de ella para corromper el ambiente próximo a una joven de la aldea que quiere convertir en su amante; o tampoco provoca mucha pena el asesinato de un Alberto Saco, delicioso chulo y matón, que parece ir por la vida quitándole lo que es suyo a los que puede atemorizar y extorsionar; y en el caso de Simeón Julepe, las llamas purificadores que incendian la herrería, su cuerpo y el cadáver de su mujer no parecen más que la consecuencia lógica de una borrachera de campeonato, y el justo castigo a quienes desperdician la vida por la avaricia (Floriana), o los interesados (Julepe) que no saben vivir sin el alcohol, y sin endilgar monsergas anarquistas a los contertulios.

No tuvo suerte Valle-Inclán, como con casi todo su teatro, para convertirlo en retablo auténtico de la escena española, de hecho *Ligazón* se publicó el 8 de mayo de 1926 y se representó en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, con dirección escénica del propio Valle-Inclán el 19 de diciembre de ese mismo año de 1926, y antes había tenido otro estreno, casi clandestino, en ese teatrillo aficionado que funcionaba en el barrio de Argüelles, *El Mirlo Blanco*, regentado por Ricardo Baroja y Carmen Monné en Madrid, y que durante dos temporadas (1926-1927), montaron aquellas obras rechazadas por las salas comerciales, y que, sin embargo eran sumamente interesantes. En ese teatrillo con un escenario sin apenas fondo, sin puertas laterales, y con un único acceso a escena por la embocadura, se reunirán hombres de letras,

músicos, pintores y bohemios para renovar el concepto de espectáculo teatral, con una nueva visión de la escenografía y la iluminación, muy influidos por la pintura, los nuevos movimientos artísticos, el Oriente lejano y las ideas de dramaturgos como Edward Gordon Craig, que tan importante fue para el director *in pectore* del Mirlo Blanco, Rivas Cherif, pues durante una estancia en Bolonia tuvo noticias de la escuela teatral florentina de Craig, y de su revista *The Mask*. Por aquel teatrillo, pasaron importantes obras del autor y sus contemporáneos, como *Adiós a la bohemia*; *Arlequin, mancebo de botica* y *Los pretendientes de Colombina* todas ellas de Pío Baroja; *El café chino* de Eduardo Villaseñor; *Los cuernos de don Friolera* y *Ligazón* de Valle-Inclán; *Diálogo con el dolor* de Isabel Oyarzábal de Palencia; *Eva y Adán* de Edgar Neville; *El gato de la mère Michel* de Carmen Baroja; *El maleficio*, *Marinos vascos* y *El torneo* de Ricardo Baroja, *Miserias comunes* de O. Henry, *El Viajero* de Claudio de la Torre y *Trance* del propio Cipriano Rivas Cheriff. Trataban de renovar la práctica teatral, de dignificar la escena.

Ya en el caso concreto de *Ligazón*, una de las obras destacadas del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, el director de escena fue Cipriano Rivas Cherif y los decorados estaban a cargo de Ricardo Baroja. Hubo que esperar casi un cuarto de siglo para verla representada en el Teatro Gran Vía de Madrid en 1950, con interpretación de Julia Delgado Caro, María Amparo Conde, Julia Pacheco y Rafael Romero Marchent y dirección de Alfonso Paso.

En 1966 el escenario fue el Teatro de la Zarzuela, y los intérpretes Nuria Torray (*Mozuela*), Milagros Leal (*Ventera*), Josefina Díaz (*Raposa*), Francisco Valladares (*Afilador*) y Félix Torres. Televisión española emitió la obra el 28 de abril de 1968, dentro del espacio *Hora once*, con el siguiente elenco: Ana Belén, Blanca Sendino, Pilar

Muñoz, Valentín Conde y Fernando Millet. La representación de 1969 corrió a cargo de la Compañía Dramática Nacional en gira por distintas ciudades de España, con decorados de Francisco Nieva e interpretada por Asunción Sancho, Julio Núñez, Enrique Vivó y Marisa Paredes.

En 1975 la obra volvió a ser representada por la Compañía Pequeño Teatro de Madrid bajo la dirección de Antonio Guirau y protagonizada por José Hervás y Ana Marzoa.

El ***Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*** es el título con que se publicó en 1927 en Madrid, un conjunto de cinco piezas dramáticas escritas por Valle Inclán: «*Ligazón*», «*La rosa de papel*», «*El embrujado*», «*La cabeza del Bautista*» y «*Sacrilegio*». El volumen era el IV de las obras completas (*Opera omnia*) editadas por el propio autor. Valle-Inclán había acabado de escribir *El embrujado* en noviembre de 1912 y desde el 25 de ese mes hasta el 19 de enero de 1913 se publicó como folletín en *El Mundo*, en una edición suelta que apareció en 1913 (Madrid, Perlado, Páez y Compañía) y su estreno no llegaría hasta 1931. En el momento de su publicación Enrique Díez Canedo, el gran crítico, dijo de ella que era «un drama sombrío, desarrollado entre forcejeos de codicia e impulsos de amor». Además añadía «el libro contiene un vigor y energía que sólo el teatro puede declarar» lo que incidía así en el carácter dramático de la obra, a pesar de las acotaciones con carácter narrativo y lírico que suele aducirse como ejemplo de la dificultosa representación de las obras teatrales de Valle. En todo caso, ha sido frecuente la inclusión de las acotaciones en muchas de sus representaciones con intención de aprovechar la riqueza poética que contienen. En 1927 *El embrujado* volvió a editarse en el *Retablo*... esta vez acompañado de las otras cuatro piezas cortas. Aparecían además bajo un nuevo título, el actual, que daba unidad al volumen.

Como ya hemos apuntado, *Ligazón* fue estrenada en el teatro de cámara El Mirlo Blanco que Rivas Cherif y los Baroja gestionaban para un grupo de aficionados escogidos. Allí se representó el 8 de mayo de 1926 el «auto para siluetas» (como lo subtítulo Valle-Inclán) *Ligazón*, como experimento teatral.

En cuanto a *La rosa de papel* y *La cabeza del Bautista*, habían sido editadas en el vigesimoprimer tomo de la colección La Novela Semanal (22 de marzo de 1924) con el subtítulo de «novelas macabras», que al integrarse en el *Retablo*, Valle cambió a «melodramas para marionetas». La segunda de estas obras había sido estrenada el 17 de octubre de 1924 por la compañía Enrique López de Alarcón en el Teatro Centro de Madrid y en marzo de 1925 en el Goya de Barcelona a cargo de la compañía de Mimí Aguglia, obteniendo unas críticas muy curiosas:

"La escena. Goya. *La cabeza del Bautista*, poema trágico de Valle-Inclán":

La angustia del momento, la excitación del instinto criminal entretejiéndose con la pasión amorosa, con la cobardía y los celos...En verdad que esta obra se presta a largos comentarios de cariz psicológico.

(J.G.G. *El Correo Catalán*, 26-111-1925, citado por Rubio, 1993: 83)

Y otro, titulado *El estreno de Valle-Inclán / Goya*, indica:

[...] es quizá, el ejemplo máspreciado de la evolución operada en el ánimo de su autor hacia un arte esencialmente humano, desnudo del preciosismo, magnífico, pero superado por el propio don Ramón en las *Memorias del Marqués de Bradomín*.

[...] descender hasta las últimas capas sociales para trazar un aguafuerte tétrico, lujuriente y pasional que sirviese de antítesis a la Salome de Oscar Wilde. [...] El ambiente sórdido de la taberna rural, con gente equivoca y siniestra, brinda ancho campo a las truculencias de gran guiñol. Mas no podemos creer que fuese esta la idea que guiase la pluma de Valle-Inclán al escribir *La cabeza del Bautista*.

(*El Liberal*, 21-11-1925, citado por Rubio, 1993: 80).¹¹⁸

Exhibiendo dicho montaje también en Madrid, en el teatro La Latina, desde el 14 de mayo de 1926. Finalmente, *Sacrilegio* fue publicado también por entregas en el *Heraldo de Madrid* los días 6-10 de septiembre de 1927 antes de la publicación del *Retablo*, anunciándose como «novela absolutamente inédita».

La idea de retablo dotaba al volumen de unidad, de conjunto compuesto por piezas independientes pero estrechamente relacionadas hasta el punto de ser necesarias unas y otras para la correcta intelección del todo. Igualmente es reseñable el carácter antitético del título que conjuga el concepto plenamente religioso de retablo con la mención de dos pecados capitales y la referencia a la muerte.

Las claves temáticas de estas obras, que dotan de unidad al conjunto, están expresadas con precisión por el título. Se trata de tragedias de carácter simbolista (esquemáticas, llenas de sugerencias) protagonizadas no por héroes sino por personajes cotidianos, marginados incluso, donde las pasiones capitales de la avaricia y lujuria arrastran a los desdichados personajes a la muerte, sobre un fondo sacrílego, satánico o melodramático (en el sentido de macabro), según los casos. En síntesis se podrían encuadrar todas las obras que componen este retablo (conjunto de cuadros, pero también teatrillo de títeres) en el género definido por Maeterlinck como tragedia cotidiana, donde las acciones humanas sucumben ante poderosas fuerzas,

¹¹⁸ RUBIO JIMÉNEZ, Jesús: "Una actriz apasionada para un texto apasionante: Mimí Aguglia y Valle-Inclán. Notas sobre el estreno de La cabeza del Bautista". En *Valle-Inclán, hoy. Estudios críticos y biográficos*. Leda Schiavo, editora. Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1993, pág. 71-85.

caracterizadas por la tradición cristiana como pecados.

Uno de los motivos de todas las obras que componen el retablo es, por un lado, el amor, y por otro la brujería y la magia. Esta magia se muestra cercana al mundo mítico gallego (pazos, meigas, la Santa Compañía, etc.) y recoge elementos léxicos que proceden de este mismo mundo. Así los impulsos de los personajes se ven guiados tanto por sus sentimientos como por la acción de fuerzas ocultas. Ello encajado en un ambiente plagado de superstición que justifica en buena medida lo maravilloso.

Además de sus distintas representaciones individuales, cuatro de las cinco obras (todas excepto *El embrujado*) se representaron juntas en 1995, bajo dirección de José Luis Gómez, y con Carmen Machi, Beatriz Argüello, Pedro Casablanc, Pepe Viyuela y Ernesto Arias en la interpretación. Posteriormente, se redujeron a tres, eliminando *Sacrilegio*, en lo que constituye su versión definitiva, la manejada en esta tesis. La ficha técnica del Teatro de la Abadía, en el momento de su primera representación, fue la siguiente:





14 de febrero de 1995

RETABLO DE LA AVARICIA, LA LUJURIA Y LA MUERTE¹¹⁹

Ramón María del Valle-Inclán

Dirección: José Luis Gómez

Producción: Teatro de La Abadía

PREMIOS

Premio de la Asociación de Directores de Escena a la Mejor Dirección 1995. Premio Turia a la Mejor Contribución Teatral 1995. Premio Ercilla a la Mejor Creación Dramática 1995. Premio de la Crítica de Valencia al Mejor Espectáculo 1996.

SINOPSIS

Este espectáculo, que inauguró el Teatro de La Abadía, fue retomado en varias temporadas posteriores, vivió cuatro periodos de exhibición en nuestro propio teatro (del 14.2.95 al 12.4.95; del 31.5.95 al 30.6.95; del 18.5.97 al 6.7.97; y del 21.4.99 al 4.7.99), además de una extensa gira, realizando un total de 316 representaciones. Inicialmente, nuestro

¹¹⁹Vid. Programa de mano del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Madrid, Departamento de Prensa de la Abadía, febrero 1995.

Retablo estaba compuesto por cuatro obras cortas, aunque más tarde se optó por prescindir de *Sacrilegio*.

La Raposa: Ten cabeza y no hables sin discernimiento. ¡Hoy eres una rosa!... ¡Mañana, unas viruelas, una alferecía, un humor, un aire ético, en último resultado, los años, te dejan marchita! ¡Ten cabeza! ¡Puedes lucir como una reina! ¡No son iguales todos los días! Hoy te acude la proporción de un hombre que te llena la mano de oro, mañana no la tienes. (Ligazón)

GIRA

El 16 de abril de 1995 inició una breve gira con actuaciones en Barcelona y La Coruña. A partir de septiembre de 1995 inicia una gira con actuaciones por toda España, además de festivales internacionales en Lisboa y Roma. Al acabar 1995 había realizado un total de 49 representaciones.

De enero a abril de 1996 continúa la gira española de la obra, además de su actuación en el Festival Internacional de Bogotá. Hasta ese momento lleva recorrido un total de 43 plazas con 198 representaciones.

Del 15 al 18 de agosto de 1997 se representa en el Festival Internacional de Belo-Horizonte (Brasil).

Es en la temporada 1999-2000 cuando finaliza la gira del montaje.

REPARTO

Ligazón - Auto para siluetas

Carmen Machi (95, 97, 00), Elena González (99) La raposa

Beatriz Argüello (95, 97), Lidia Otón (99, 00) La mozuela

Ernesto Arias (95, 97), Miguel Cubero (99, 00) El afilador

Carmen Losa (95), Inma Nieto (97), Elisabet Gelabert (99, 00) La ventera

Felipe Vélez (95), Joaquim Candeias (95, 97), Daniel Moreno (99), Carles Moreu (00) Un bulto de manta / Retaco

La cabeza del bautista - Melodrama para marionetas

Jorge Padín (95, 97), Daniel Moreno (99), Carles Moreu (00) Valerio el Pajarito

Joaquim Candeias (95, 97), Rosa Manteiga (99, 00) El barbero

Francisco Rivero (95), Roberto Mori (97), Alberto Jiménez (99, 00) El sastre

Carmen Machi (95, 97, 00), Roberto Mori (99) El enano de Salnés

Pedro Casablanc (95, 97), Ernesto Arias (99, 00) El Jándalo
Ester Bellver (95, 97, 99, 00) La Pepona
Rafael Salama (95), Pepe Viyuela (95, 97), Pedro Casablanc (99),
Gabriel Garbisu (00) Don Igi

La rosa de papel - Melodrama para marionetas

Beatriz Argüello (95, 97), Rosa Manteiga (99, 00) La encamada
Alberto Jiménez (95, 97, 99, 00) Simeón Julepe
Carmen Machi (95, 97, 00), Amaia Lizarralde (99) La Musa
Ester Bellver (95, 97, 99, 00), Montserrat Merino (95) La Disa
Carmen Losa (95), Rosa Manteiga (97), Elisabet Gelabert (99, 00) La
comadre
Jorge Padín (95, 97), Roberto Mori (99), Carles Moreu (00) Pepe el
Tendero
Lola Dueñas (95), Sonia Madrid (95), Inma Nieto (97), Elena
González (99), Cristina Arranz (00) Ludovina la Mesonera
Montserrat Merino (95), Joaquim Candeias (95), Lidia Otón (97, 99,
00) La Pingona
Gabriel Garbisu (00), Ernesto Arias (00), Miguel Cubero (00), Javier
Vázquez (00) Orfeón Los Amigos

Sacrilegio -Auto para siluetas

Alberto Jiménez (95, 97) El Padre Veritas
Ernesto Arias (95, 97) Pinto Viroque
Felipe Vélez (95), Jorge Padín (95, 97) Vaca Rabiosa
Carmen Losa (95), Roberto Mori (97) Carifancho
Pedro Casablanc (95, 97) El Sordo de Triana
Francisco Rivero (95), Joaquim Candeias (97) Patas Largas
Joaquim Candeias (95), Pepe Viyuela (97) El Capitán

FICHA ARTÍSTICA

Coordinación de producción Jorge Saura. Ayudantes de dirección
Luis d'Ors (95, 97), Rafael Salama (95), Roberto Cerdá (99)

Adjunta a la dirección Rosario Ruiz Rodgers

Movimiento escénico María del Mar Navarro

Música Luis Delgado Iluminación Juan Gómez-Cornejo y Tano

Astiaso Escenografía Curt Allen Wilmer Espacio plástico,

vestuario y máscaras José Hernández Dirección José

Luis Gómez

DÓNDE ESTAMOS

Teatro de La Abadía



Fotos del
programa de mano del estreno del *Retablo*
Cartel de José Hernández.

de la avaricia, la lujuria y la muerte. 14/02/1995.

Entre 2004 y 2006 la directora **Irina Kouberskaya** dirigió las piezas que componen el

Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte para el teatro Tribueña, que obtuvo el premio a la Mejor Dirección por *Ligazón* de Valle-Inclán en el trigésimo Festival de Teatro Ciudad de Palencia. El 26 de noviembre de 2006 esta compañía representó, a lo largo de seis horas y media, la totalidad de las obras del *Retablo*. Así mismo, esta directora ha representado a Valle-Inclán en Rusia, y sobre el *Retablo*, en su programa de mano, manifestaba lo siguiente:

El lenguaje de Valle-Inclán que consigue mezclar pasado, presente y futuro en la unión de tan solo dos palabras, te forja y te fuerza a convocar el valor. Su lenguaje popular y elitista, punzante y directo evidencia los laberintos de los ruidos que se agolpan en las cabezas de todos. Son los miedos los que hacen nacer a los pecados, son los permanentes recorridos por la ruta de la razón los que secuestran la posibilidad de la inteligencia. Es el secuestro de la sensibilidad lo que nos hace esclavos y miserables, menesterosos y clónicos.

Ya a comienzos del siglo XX Valle-Inclán en “El retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte” denuncia la necesidad de romper un modelo basado en la complicidad y en la falta de aventura. Clama el nacimiento del hombre subjetivo. “Es la intuición un divino cristal, y lo quebró el pecado” Ramón María del Valle-Inclán.

Irina Kouberskaya (Directora)¹²⁰

Y en la temporada 2008 / 2009, el Centro Dramático Nacional, en el Teatro Valle-Inclán, de Madrid, montó una representación similar a la del Teatro de la Abadía (representación parcial del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*), incluyendo sólo tres obras, como el montaje de la Abadía, siendo además las mismas obras: *Ligazón*, *La cabeza del Bautista* y *La rosa de papel*, pero con la particularidad de ser dirigidas por tres directores diferentes: Ana Zamora para *Ligazón*, Alfredo Sanzol para *La cabeza del Bautista* y Salva Bolta para *La rosa de papel*.

Ana Zamora, en el programa de mano de la representación apunta lo siguiente sobre *Ligazón*: “*Ligazón* es uno de los mejores ejemplos de búsqueda de la renovación teatral,

¹²⁰Víd. Programa de mano del Trigésimo Festival del Teatro Ciudad de Palencia. Palencia, 2009, pág. 3.

a través de la experimentación con los géneros religiosos, que se desarrolla coetáneamente en toda Europa. Sin embargo lo que logra Valle es algo realmente asombroso, pues consigue dar la vuelta al concepto de *auto* y convertir la pieza en una fiesta que proclama el triunfo de lo humano frente a lo divino, de lo nuevo sobre lo viejo, para desembocar en lo que podemos leer como una crítica destructiva de los valores imperantes.”

“De la misma manera que las otras dos obras del espectáculo están claramente ambientadas en Galicia, hay estudiosos que dudan de la ubicación de *Ligazón*. Podría incluso estar ambientada en Sierra Morena. El *bulto jaque, de manta y retaco* podría ser un bandolero de los que abundaban en aquellos parajes. Estamos todavía en un sustrato muy básico, estamos tratando de plasmar todo lo que hemos investigado en el análisis previo de la obra. Queríamos huir de la imagen de las meigas y de las brujas tradicionales así que hemos rebuscado el contexto mítico del texto y lo hemos encontrado en la mitología clásica. Podríamos asimilarlo al mundo de Las Parcas. Tres mujeres que rigen el destino de los hombres, que cortan el hilo de la vida, que mandan sobre la vida y la muerte. Pero también puede reconocerse la incipiente liberación femenina, que era una reivindicación real en el momento en que fue escrita y estrenada esta obra (años 20). La frase que Valle-Inclán pone en boca de La Mozuela es revolucionaria y testimonio de una reivindicación: ¡Mi cuerpo es mío! La Mozuela no se somete a los deseos de su madre que quiere vender su virginidad. La pieza es una obra de mujeres; hay personajes masculinos, sin duda, pero pienso que es una obra femenina en su concepto y en su reivindicación¹²¹.”

REPRESENTACIONES DE LIGAZÓN

La obra se publicó el 8 de mayo de 1926 y se representó en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, con dirección escénica del propio Valle-Inclán el 19 de diciembre de ese mismo año de 1926. En 1927, el autor la incluyó en la recopilación *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Se repuso en el Teatro Gran Vía de Madrid en 1950, con interpretación de Julia Delgado Caro, María Amparo Conde, Julia Pacheco y Rafael Romero Marchent y dirección de Alfonso Paso.

¹²¹ Vid. ZAMORA, Ana: “Avaricia, lujuria y muerte (Programa de mano)”, Madrid, Departamento de actividades culturales y educativas del Centro Dramático Nacional, 2009, pág. 21.

En 1966 el escenario fue el Teatro de la Zarzuela, y los intérpretes Nuria Torray (*Mozuela*), Milagros Leal (*Ventera*), Josefina Díaz (*Raposa*), Francisco Valladares (*Afilador*) y Félix Torres. Televisión española emitió la obra el 28 de abril de 1968, dentro del espacio *Hora once*, con el siguiente elenco: Ana Belén, Blanca Sendino, Pilar Muñoz, Valentín Conde y Fernando Millet.

La representación de 1969 corrió a cargo de la Compañía Dramática Nacional en gira por distintas ciudades de España, con decorados de Francisco Nieva e interpretada por Asunción Sancho, Julio Núñez, Enrique Vivó y Marisa Paredes.

En 1975 la obra volvió a ser representada por la Compañía Pequeño Teatro de Madrid bajo la dirección de Antonio Guirau y protagonizada por José Hervas y Ana Marzoa.

En 1995 fue José Luis Gómez quien puso la función en escena, en gira por España finalizando en el Teatro de La Abadía de Madrid, junto a tres de las otras cuatro piezas que componen el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, con Carmen Machi como *La Raposa*, Beatriz Argüello, como *La Mozuela*, Carmen Losa y Ernesto Arias.

En 2005 Juan Margallo dirigió un nuevo montaje, que incluía *La rosa de papel*, y que se representó en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, con Francis Bustos, Rosa García, Olga Margallo, Javier Coll y Víctor Gil.

Se volvió a representar en 2009, junto a *La cabeza del Bautista* y *La rosa de papel* en el Teatro Valle-Inclán del Centro Dramático Nacional, dirigida por Ana Zamora y representada por Elena Rayos, Iñaki Rikarte, Manuela Paso y Gloria Muñoz.

A su vez, Alfredo Sanzol, en el mismo programa de mano del Centro Dramático

Nacional expone su visión de *La cabeza del Bautista*:

La Cabeza del Bautista es la historia de un indiano que se ve chantajeado por un personaje del pasado y decide resolver este chantaje de la peor manera posible. Es una obra con pasiones muy extremas. Los personajes están dominados por las emociones más bajas. Sentimientos inferiores dominan todo. Con estos mismos elementos a mí me gusta trabajar cuando escribo. Yo creo que entiendo bien el estilo que propone Valle; la contradicción que supone que lo más siniestro pueda resultar humorístico. Las cosas más terribles en su propia desmesura resultan graciosas. Es algo que es casi un tabú. Valle- Inclán es muy vibrante, muy ágil. Aunque de lo que esté hablando sean cosas muy pesadas y muy duras, consigue hacerlas ligeras, y eso es lo que hace que sea tan mágico¹²².

Y resalta la denuncia del teatro valleinclanesco de la crueldad humana:

“Valle-Inclán acepta la animalidad de lo humano, y como animales mueve a sus personajes, abriendo la grieta hacia el inconsciente colectivo, y lo lejano/cercano, que habita agazapado en cada uno de nosotros. Lo bueno es que estos animales usan y manipulan con la maestría y la belleza de los humanos. Lo mejor que hemos inventado, la palabra, al servicio de lo peor que sabemos hacer, el asesinato.”

Tal vez, *La cabeza del Bautista*, es una de las obras del *Retablo* que más literatura ha generado, posiblemente por su tema bíblico y clásico; por la obra teatral, anterior, de Oscae Wilde, y por la fuerza de las oscuras pasiones que en él anidan; de esta forma lo entiende la profesora argentina Arrizabalaga¹²³:

“Tal como vemos, los personajes de Valle ponen en escena una visión distinta de la realidad: el autor expone a través de ellos su desilusión y desencanto por las falencias de la sociedad española. Pero propone también otra posibilidad de ver las cosas, que amplíe los escasos márgenes de imaginación de su época: de alguna forma está abriendo un lugar a los grupos tradicionalmente marginados, a través de su teatro, para que se

¹²² Vid. SANZOL, Alfredo: “Avaricia, lujuria y muerte (Programa de mano)”, Madrid, Departamento de actividades culturales y educativas del Centro Dramático Nacional, 2009, pág. 25.

¹²³ Vid. MARTÍNEZ ARRIZABALAGA, Victoria: “La esperpentización de la realidad en La cabeza del Bautista. Melodrama para marionetas”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 1998.

oigan sus voces. El desencanto de la pérdida, según parece decirnos Valle, puede encarrilarse hacia la búsqueda de otras formas de entender la realidad. Si los proyectos dominantes - de una política, una cultura, un arte, una religión - han fracasado en sus intentos, entonces ¿por qué no escuchar a los que hasta ahora no han podido hablar? No nos engañamos en cuanto a que una cosa es hablar *a través de*, y otra cosa es hablar directamente, sin intermediaciones.”

En la tesis doctoral de Olga María Mesén Sequeira, presentada en la Ciudad Universitaria “Rodrigo Facio”, de Costa Rica, en 2006, se recogen algunos extractos periodísticos del estreno de *La cabeza del Bautista* en Barcelona, en marzo de 1925, en el Teatro Goya, por la compañía de Mimí Aguglia, que son muy reveladores de la acogida, que tuvieron algunas de las obras integradas en el *Retablo*¹²⁴:

[...] es quizá, el ejemplo máspreciado de la evolución operada en el ánimo de su autor hacia un arte esencialmente humano, desnudo del preciosismo, magnífico, pero superado por el propio don Ramón en las *Memorias del Marqués de Bradomín*.

El título sugiere ya de por sí la inspiración poética a que Valle-Inclán ha referido el tema pasional de su drama concentrado en la figura de cierta Salomé rústica y moderna, de la misma manera que los pintores del Renacimiento, representaban mitos y leyendas clásicos atemperados al gusto de la época en punto a la expresión exterior de trajes y sentimientos¹²⁵.

(*El Liberal*, 19-11-1925, citado por Rubio, 1993: 79) (Se refiere a la edición crítica de la obra llevada a cabo por Jesús Rubio Jiménez, Madrid, Espasa-Calpe, 1996).

Otra crítica literaria, recogida en tesis citada, y que procede del estudio de Jesús Rubio,

¹²⁴ Vid. MESÉN SEQUIERA, Olga: *Lectura del Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte, de Ramón María del Valle-Inclán desde la poética retablística valleinclaniana*, Tesis doctoral para el grado de Magister Litterarum en Literatura Española, San José, Ciudad Universitaria “Rodrigo Facio”, Costa Rica, 2006, pág. 7.

¹²⁵ *Ídem*.

en un artículo titulado “*La escena. Goya. La cabeza del Bautista, poema trágico de Valle-Inclán*”, revela el impacto que causó en algún sector de la crítica teatral entendida, más que en el público, la representación de esta obra destacada del *Retablo*, quizá la más estudiada, pues ya había un precedente en Oscar Wilde:

“ [...] pasión amorosa, con la cobardía y los celos...En verdad que esta obra se presta a largos comentarios de cariz psicológico.”

(J.G.GE.I., *Correo Catalán*, 26-111-1925, citado por Rubio, 1993: 83)¹²⁶

También resulta muy interesante la opinión de Agustín del Saz¹²⁷, pues incluye la obra dentro de lo que él denomina *retablos medievales*, encontrando un vínculo entre las obras del *Retablo* valleincliniano y la vida medieval, ya que en su opinión:

. . . estuvo poblada de sombras y las masas populares de supersticiones de todas clases. Las dominó el miedo a cuanto desconocían y los hechizos y embrujos se difundieron por las almas ingenuas.

Este autor es el único de los consultados que ha sugerido una categoría genérica nueva para estas piezas: el retablo medieval, pues:

[...] las criaturas de estos retablos [es decir, los de Valle-Inclán] obran impulsadas por el miedo y la desesperanza ante la incontenible fuerza de los sentidos que nos cerrarán la vida eterna. [...] Y aquí tenemos a estos torturados personajes valleinclinianos, este bien llamado retablo de seres mortificados y en un vivir de murciélagos bajo el sol, figuras de sombrío realismo como si hubiesen sido trazadas en los pinceles de Pantoja de la Cruz bajo una dolorosa obsesión religiosa. [Los personajes del *Retablo*] son como alucinaciones, como fríos muñecos de mundos desconocidos y misteriosos que se nos aparecen como una resurrección de las torturas del medioevo¹²⁸.

¹²⁶ *Ibidem*, pág. 8.

¹²⁷ Vid. SAZ, Agustín del: *El teatro de Valle-Inclán*, Barcelona, Industrial Gráfica, 1950, pág. 32.

¹²⁸ *Ibidem*, págs. 32-37.

REPRESENTACIONES DE LA CABEZA DEL BAUTISTA

La obra se publicó en *La Novela Semanal* el 22 de marzo de 1924 y se estrenó el 17 de octubre del mismo año en el Teatro Centro de Madrid, por la Compañía de Enrique López Alarcón, con Juana Gil Andrés, y en Barcelona el 25 de marzo de 1925, con dirección de Cipriano Rivas Cherif e interpretación de Mimi Aguglia y Alfredo Gómez de la Vega.

Dos años más tarde, el autor la incluyó en la recopilación *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*.

En 1967 se representó en el Teatro María Guerrero, de Madrid, junto a *La rosa de papel* y *La enamorada del rey*, con dirección de José Luis Alonso Mañés e interpretación de Antonio Ferrandis, Julia Trujillo, Manuel Gallardo y Florinda Chico.

El 28 de abril de 1968 se emitió en el espacio de Televisión española *Hora once*, con los siguientes intérpretes: José Luis Pellicena, José María Caffarel, Valentín Conde y Susana Mara.

Ese mismo año, Manuel Revuelta realizó una versión cinematográfica con formato de cortometraje, protagonizada por Antonio Carrasco, Carmen Lozano, Erasmo Pascual, Miguel Buñuel Tallada y Pepe Ruiz.

En 1995 fue José Luis Gómez quien puso la función en escena, en gira por España finalizando en el Teatro de La Abadía de Madrid, junto a tres de las otras cuatro piezas que componen el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, con Pedro Casablanc (*El Jándalo*), Rafael Salama - sustituido luego por Pepe Viyuela - (*Don Igi*), Ester Bellver (*La Pepona*) y Carmen Machi.

Finalmente, se volvió a representar en 2009, junto a *Ligazón* y *La rosa de papel* en el

Teatro Valle-Inclán del Centro Dramático Nacional, con dirección de Alfredo Sanzol e interpretación de Juan Codina, Lucía Quintana y Juan Antonio Lumbreras.

Y, por último, Salva Bolta, el tercer director en entrar en escena, comenta sobre *La rosa de papel*:

Atendiendo a la descripción de Valle- Inclán, la obra es un melodrama para marionetas. Entiendo esto como un mensaje de que hay que tratar el texto con distancia; un actor marioneta es el que no tiene ninguna emoción. Las marionetas tienen la particularidad de representar la generalidad del carácter humano, la universalidad de los caracteres humanos. Los personajes no encarnan individuos concretos con sus nombres y apellidos, sino que están hablando de prototipos del género humano. La idea de despersonalizarlos, situarlos en un espacio de representación y no adjudicarles ninguna época concreta, obedece a recrear la vileza de la condición humana, no la historia de una familia gallega¹²⁹.

“*La rosa de papel* es una maravilla. Una pequeña joya escrita por un maestro de la escena con una carpintería robusta y una mecánica imparable. Y como cualquier texto de los que llamamos clásicos, se abre como una flor en cuanto le pones la mano encima. Lo que en un principio puede considerarse una anécdota, va desentrañándose poco a poco como un bestiario de la condición humana. Una sátira radical y de profundidad crítica que, más allá de estar pensada para la diversión, está destinada a atacar una realidad que desaprueba el autor, afilando para ello su principal arma: la inteligencia. Valle-Inclán ataca frontalmente una concepción del mundo y para ello propone una mirada distante: melodrama para marionetas.”¹³⁰

E incide en la clave del *Retablo*: el concepto de obras para marionetas, para fantoches, iguales, y al mismo tiempo alejados, del concepto de Craig:

¹²⁹ Vid. “Avaricia, lujuria y muerte (Programa de mano)”, Madrid, Departamento de actividades culturales y educativas del Centro Dramático Nacional, 2009, pág. 28.

¹³⁰ Vid. Notas de dirección de “Avaricia, lujuria y muerte”, Madrid, Prensa del Centro Dramático Nacional, pág. 8.

“Hemos hecho un trabajo de documentación en varios aspectos que quiero que estén en el fondo de la función y que sean los que lleven el peso de la misma. Son los temas que he elegido para tratar con los actores, algunos de ellos están en la función y otros yo quiero ponerlos en la misma.

Atendiendo a la descripción de Valle- Inclán, la obra es un melodrama para marionetas. Entiendo esto como un mensaje de que hay que tratar el texto con distancia; un actor marioneta es el que no tiene ninguna emoción. Las marionetas tienen la particularidad de representar la generalidad del carácter humano, la universalidad de los caracteres humanos. Los personajes no encarnan individuos concretos con sus nombres y apellidos, sino que están hablando de prototipos del género humano. La idea de despersonalizarlos, situarlos en un espacio de representación y no adjudicarles ninguna época concreta, obedece a recrear la vileza de la condición humana, no la historia de una familia gallega¹³¹.”

El aspecto tan importante que comenta el director teatral Salva Bolta, es el de las marionetas. Las cinco obras llevan subtítulos muy curiosos: *Auto para siluetas*, en el caso de *Ligazón y Sacrilegio*; *Melodrama para marionetas*, en *La rosa de papel* y *La cabeza del Bautista*; solo *El Embrujado* lleva un subtítulo más lógico para una obra de teatro: *Tragedia en tierras de Salnes*, siendo, además, la obra más elaborada, extensa y completa de las cinco. Estos subtítulos de las otras cuatro de obras, que parecen minimizar su importancia, reduciéndolas al mundo de las marionetas o las siluetas, en fin, a ese teatro de títeres tan poco valorado, pero que ya la Generación del 98, y sobre todo la del 27 (Lorca, Alberti), empezaron a cultivar, y que manifiesta, volviendo a la representación que nos ocupa del teatro de la Abadía, la conexión de la representación, el texto espectacular, con el cine mudo, especialmente en la última obra representada, *La rosa de papel*, además de con el teatro de marionetas, la

¹³¹ Vid. BOLTA, Salvador: “Avaricia, lujuria y muerte (Programa de mano)”, Madrid, Departamento de actividades culturales y educativas del Centro Dramático Nacional, 2009, pág. 25.

linterna mágica y el teatro de sombras chinescas, es decir, ese pseudoteatro de fantoches, pues así son los personajes, y así los denomina Valle a los protagonistas de esta obritas, marionetas en manos del dios-autor que mezcla lo más terriblemente trágico que le puede suceder a un ser humano (la muerte), con lo más cómico, reírse, precisamente de los futuros muertos, que llegan a tal estado por sus propios pecados. Rafael Bonilla, de la Universidad de Córdoba, describe a la perfección este clima de farsa tragicómica¹³²:

Ahora bien, los medios empleados por Valle-Inclán y Castelao para dotar de trascendencia a sus farsas se alejan de la pauta aristotélica. Si bien es cierto que Valle bebe de Wilde –en mucha menor medida Castelao–, se superpone sobre éste su concepción degradadora del mito. El esperpento que constituye *La Cabeza del Bautista* (1924) presenta el esquema de una caricatura protagonizada por marionetas, pero en ningún momento renuncia a su condición de “melodrama”. Mueve sus títeres con maestría –como hará el autor de Rianxo–, por el peligroso y lábil umbral que separa lo trágico de lo irrisorio.

Y Baamonde Traveso conecta este teatro valleinclanesco con las grandes revoluciones teatrales del siglo XX:

Hoy se encuentran anticipaciones en sus obras del distanciamiento brechtiano, del teatro de crítica social, del teatro del absurdo, del teatro surrealista, del teatro de la crueldad, etc. Son muchas las escenas valleinclanianas a las que se les puede aplicar una de estas etiquetas. Quizá por eso después de haber leído o asistido a representaciones de Brecht, de Beckett, de Ionesco o de Arrabal, por ejemplo, el teatro de Valle nos resulta más cercano, más comprensible¹³³.

En todo esto, así como en el montaje de la representación, planea la alargada sombra

¹³² Vid. BONILLA CERESO, Rafael: “Salomé danza ante los tetrarcas modernistas: Valle-Inclán y Castelao, plástica, caricatura y cine en un mito de Wilde”. Revista *Analecta Malacitana (AnMal)* XXVII, Málaga, Universidad de Málaga, 2003, págs. 159-179.

¹³³ Vid. BAAMONDE TRAVESO, Gloria: “El teatro de Valle Inclán: breve estudio de *La cabeza del Bautista*, en *Archivum*, nº 31-32, Universidad de Oviedo, 1981, pág. 1.

de Edward Gordon Craig, su teatro de la muerte , y el concepto de " Supermarioneta".

En palabras de Héctor Levy-Daniel:

Durante los cuarenta años que precedieron a la primera guerra mundial, el teatro inglés alcanza niveles desconocidos de popularidad y éxito comercial. Entre 1890 y 1900 se inauguran en Londres catorce nuevos teatros y se renuevan muchos de los ya existentes. Los productores teatrales que invirtieron su capital para estas empresas inevitablemente necesitan un producto seguro para mantener a su público. Esto significa el sacrificio implacable de toda innovación artística. Es por esta razón que Edward Gordon Craig considera que el teatro de su época está en una condición miserable y esta comprobación le sirve como punto de partida para proponer una renovación de la escena que él considera imprescindible.[---]

Hasta ese momento, el montaje de una obra ha estado en manos del actor principal o del dramaturgo, con un director de escena cuya función ha sido meramente auxiliar. Y esto continúa siendo la práctica común, en tanto los actores-administradores y estrellas como Irving, Beerbohm-Tree, George Alexander dominan la escena.

En sus trabajos teóricos, pero sobre todo a través de su propia práctica de la puesta en escena, Craig modifica radicalmente la concepción del rol del director en el teatro. Este deja de ser un simple auxiliar del actor o del dramaturgo para convertirse en aquel que asume según su concepción, el arte del teatro no se identifica exclusivamente con la representación y tampoco con la escenografía o la danza, sino que, por el contrario, es la síntesis de todos los elementos que componen el conjunto: la acción, las palabras, el ritmo, las líneas y el color (la acción es el espíritu de la representación; las palabras forman el cuerpo del texto; las líneas y el color constituyen el corazón de la escenografía; el ritmo es la esencia de la danza). Por lo tanto, el director de escena ideal es aquel artista que logra dominar los diferentes materiales con los que debe trabajar para conseguir una síntesis de todos ellos. En Craig, la noción fundamental de control está directamente relacionada con el concepto de equilibrio, el cual es la condición de existencia de la belleza. El director logra una obra bella cuando alcanza el dominio sobre los diferentes elementos que integran el conjunto, cuando estos componentes diversos se vinculan entre sí en una relación dinámica de máxima armonía. Precisamente, lo bello para Craig es la expresión. [...]

Dentro de su proyecto de renovación del teatro Craig incluye una nueva concepción de lo que debe ser según él el trabajo actoral. Realiza un diagnóstico acerca del trabajo de los actores de su época y señala que lo que prevalece es el culto de la personalidad, la búsqueda de efectos y el predominio absoluto de las emociones. [...]

Por lo tanto será un actor ideal aquel que al mismo tiempo posea recursos naturales y una gran inteligencia. Porque es la inteligencia la que debe guiar a las propias emociones a un nivel de racionalidad tal que no lleguen jamás a la "ebullición" (con la

consiguiente exhibición de actividad), sino que se mantengan, por el contrario, en el nivel de calor perfecto que ella sabe regular. De esta manera, el actor perfecto sería el hombre cuya mente está en condiciones de imaginar y mostrar los símbolos magistrales de todo lo que contiene su naturaleza. El Oteló encarnado por este actor ideal no hará desmanes, no se enfurecerá, desorbitando los ojos y apretando los puños para dar impresión de celos. [...]

Craig parte de la comprobación de que jamás ha existido un actor que haya conseguido educar su cuerpo de la cabeza a los pies para obtener una total sumisión al trabajo de la mente sin la intervención de las emociones. Y estima que aunque sería deseable la ilusión de un estado de perfección mecánica en el que cada una de las emociones sea controlada y el cuerpo se presente como esclavo absoluto de la mente, la sola existencia de esta ilusión equivale a admitir que :

“no ha existido nunca un actor perfecto, que no ha existido nunca un actor que no haya echado a perder su papel una, dos o diez veces, quizás cien veces en una noche. Que no haya habido jamás un trozo de actuación que se pueda decir por lo menos casi perfecto y que no existirá jamás”.

Y dado que el cuerpo del actor como material para el teatro ha demostrado sus carencias y sus imperfecciones, Craig afirma la necesidad de descubrir un nuevo material. Estima que si el artista tiene capacidad para encontrar en la naturaleza un material que no haya sido jamás utilizado por el hombre para dar forma a sus pensamientos, entonces se puede decir que este artista está en buen camino para crear un arte nuevo, ya que ha encontrado aquello con lo que puede crear. Dice Craig:

“Si pudiese hacer de tu cuerpo una máquina o un pedazo de materia inerte como la arcilla, y si eso te pudiera obedecer en todo movimiento por todo el tiempo que estás frente al público, y si pudiera poner a un lado el poema de Shakespeare, estarías en facultad de crear una obra de arte, con lo que está en ti. Porque no solamente habrías soñado; habrías ejecutado a la perfección; y habrías podido repetir tu ejecución infinitas veces sin mayores variaciones de las que diferencian dos monedas” [...]

Craig sostiene que la marioneta descende de las imágenes de piedra de los templos antiguos y, aunque en ese tiempo del inicio del siglo XX atraviesa su período menos feliz y su figura es la de un Dios muy degradada. En manos brutas o vulgares el muñeco se ha vuelto una cosa indigna y los titiriteros son malos comediantes. Los cuerpos de los títeres se han vuelto rígidos y han perdido la gracia compleja de los tiempos ancestrales: los ojos han extraviado aquella infinita astucia de fingir ver: ahora sólo están desmesuradamente abiertos. No recuerdan que su arte debiera llevar en sí el mismo sello de discreción que algunas veces vemos en el trabajo de otros artistas, ya que el arte más alto es aquel que esconde todo artificio y no lleva huella alguna del artífice. A pesar de todo, Craig presume que quizá los títeres vuelvan a ser otra vez el medio de expresión fiel de los pensamientos del artista. La figura del títere nos eximirá

de la influencia cruel de las confesiones sentimentales de debilidad a las que el público asiste todas las noches y que inducen también en los mismos espectadores la debilidad que ostentan. Pero Craig afirma que no debemos conformarnos únicamente con el títere: es necesario crear la Supermarioneta. Esta ya no competirá con la vida sino que más bien irá más allá. Su ideal no será ya la carne y la sangre (propios del actor) sino más bien el cuerpo en catalepsia. Con la figura de la Supermarioneta Craig aspira a algo totalmente opuesto a la vida tal como la conocemos. Nos propone un Teatro de la Muerte¹³⁴

Esto nos da pie a pensar que, por las fechas de publicación de su famosa obra, *El arte del teatro*, en 1904, sus ideas serían conocidas por Valle-Inclán, puesto que lo que eran por Rivas Cherif, el director que en 1926, monta *Ligazón* en el teatro de los Baroja. Las relaciones entre Gordon Craig y Valle-Inclán han sido estudiadas por Roberto Sánchez, en un artículo publicado en la *Revista de Occidente*, en el número 4 de 1976, así como la influencia de Artaud y su teatro de marionetas, entrando en la concepción de *distanciamiento* que tanto encaja con la personalidad de Valle-Inclán, definida como *fría y reservada*, en la última biografía sobre el genio, publicada por su nieto, Joaquín del Valle-Inclán.¹³⁵ Así Traperó Llobera y Servera Baño, lo ponen de manifiesto:

El inicio de la concepción valleinclaniana del distanciamiento se halla expuesto en la famosa teoría sobre las tres maneras de ver el mundo estéticamente: de rodillas, en pie o levantado por el aire. Valle se preocupó por el distanciamiento artístico en general, concibiéndolo como un conglomerado de técnicas que se oponían al concepto de sentimentalismo y melodramatismo. Así, por ejemplo, la técnica de la deformación se pone en práctica a través de los espejos cóncavos -en el montaje del C.D.N. hay una técnica de efecto similar, aunque no idéntica: el espejo en el suelo-. Igualmente el distanciamiento se manifiesta en la indiferencia del titiritero (Creador) por sus títeres (personajes), es decir, por medio del efecto de guiñol que hallamos en el tratamiento del Capitán Pitito apareciendo como títere sobre un muro, o en el movimiento de pelele de Latino en la última escena, y que Zamora Vicente nos señala como uno de los recursos

¹³⁴ Vid. LEVY-DANIEL, Héctor: "Edward Gordon Craig: La Supermarioneta contra el actor", (Texto incluido en el libro *Historia del actor II*, compilado por Jorge Dubatti), Colihue, Buenos Aires, 2009.

¹³⁵ Vid. entrevista concedida a *La Vanguardia* por Joaquín del Valle-Inclán, el 25/10/2015.

generales de la obra¹³⁶.

Y el crítico Ricardo Doménech, también insiste en el concepto de marioneta para las obras de Valle-Inclán:

«Cualquiera que sea el valor que demos aquí a las palabras «melodrama» y «auto» – dice Ricardo Doménech–, lo cierto es que [...] se mueven en un territorio común a las últimas obras del ciclo mítico (*Divinas palabras*, *Cara de plata*) y a los esperpentos (especialmente, la trilogía de *Martes de Carnaval*): un territorio en el que, junto al desarrollo de un estilo expresionista (el esperpento es una forma de expresionismo) descubrimos la pervivencia del simbolismo anterior. Así, estas cuatro obras se nos presentan como una formidable encrucijada estética».

«En ellas –sigue diciendo Doménech– podemos reconocer lo mágico, lo ritual, el misterio, a través de un lenguaje rico en imágenes de indudable sacralidad (la luna, el agua, el fuego, la rosa, el cuchillo...) y, simultáneamente, lo grotesco, lo paródico, la concepción del personaje como muñeco o «fantoche»...¹³⁷

Para Fernández Roca, estudiando *Luces de Bohemia*, también es muy clara la conexión del teatro valleincliniano con el teatro de marionetas:

En suma, convergen en *LB* (*Luces de Bohemia*) como potencial espectáculo al menos tres mundos estéticos: el del sainete (Amiches, género chico); el del cine mudo, según ya supo ver Zamora Vicente, obviamente en blanco y negro; y el del teatro de marionetas (muñequización de los personajes, posición del autor "desde el aire"). No insistiré en el tercero, por sobradamente conocido¹³⁸.

¹³⁶ Vid. TRAPERO LLOBERA, Ana Patricia y SERVERA BAÑO, José: "Algunas consideraciones sobre el espacio en el montaje de *Luces de Bohemia* del Centro Dramático Nacional", en *Caligrama*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1985, pág. 225.

¹³⁷ Vid. MESÉN SIQUEIRA, Olga Marta: *Lectura del Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte, de Ramón María del Valle-Inclán, desde la poética retablística valleincliniana* (tesis doctoral – citando a DOMÉNECH, Ricardo: "Valle-Inclán, aquí y ahora". Programa de mano del montaje del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, de Valle-Inclán, realizado por el Teatro de la Abadía. Madrid, 1995.) Ciudad Universitaria "Rodrigo Facio", Costa Rica, 2006, pág.

¹³⁸ Vid. FERNÁNDEZ ROCA, José Ángel: "Las acotaciones del esperpento: de lo verbal a lo visual" (artículo en *Literatura y Cine: perspectivas semióticas*). *Actas del I Simposio de la Asociación Galega de Semiótica* (6, 7 y 8 de abril de 1995), A Coruña, Servicio de Publicaciones de la Universidad da Coruña, 1997, pág. 204.

Y el mismo autor, señala, cómo ese ambiente cinematográfico de cine mudo y de títeres queda muchas veces apuntado en las acotaciones, tan importantes en la obra valleinclanesca:

En síntesis, las acotaciones de Valle exceden con mucho la función referencial y el carácter utilitario; son, en ese sentido, acotaciones *excesivas*; no porque estén de más, que no es el caso, sino porque nos informan más allá de lo preciso para la representación y porque su revestimiento verbal no se limita a conformar el texto espectacular; porque rebasan el estatuto que normalmente se les atribuye¹³⁹.

[...]

En conclusión, las didascalias de *LB* son atípicas y heterodoxas, con una marcada carga visual, propicia para un espectáculo teatral; pero las imágenes contempladas por un foco móvil (cámara) se acercan al lenguaje cinematográfico. Las acotaciones sensoriales en buena parte pueden ser reflejadas en escena (visuales y auditivas); las sinestésicas, como más complejas, no admiten traducción a otros sistemas, al menos en su integridad; son literatura (cierto que comparable a la pintura impresionista, a los interiores nocturnos de un Renoir). Las metonímicas, en cambio, nos llevan a la estética expresionista, la deformación grotesca, el claroscuro...¹⁴⁰

Queda bastante clara la conexión entre Valle-Inclán y los grandes reformadores de la escena a principios del siglo XX, una sombra teatral muy espesa para los empresarios teatrales de su época que, fácilmente, tildaron el teatro de Valle-Inclán como *irrepresentable*, y que, desgraciadamente, lo persiguió durante sus años de autor; modernamente, sin embargo, se opina justamente lo contrario, tal y como revelan las palabras de Ángel Fernández Roca:

La discusión sobre la representabilidad de este esperpento carece de sentido; todo es representable, no solo un texto teatral. *LB* puede y debe ser representada o filmada, si bien ofrece, como vemos, numerosas y graves dificultades. Es teatro en la medida en que suba a un escenario con unos actores y ante un público. He aquí el texto como

¹³⁹ *Ibidem*, pág. 203.

¹⁴⁰ *Ibidem*, págs. 209-210.

propuesta y desafío, al que cabe dar respuestas fieles o transgresoras¹⁴¹

REPRESENTACIONES DE LA ROSA DE PAPEL

La obra se publicó en 1924 y tres años más tarde, el autor la incluyó en la recopilación *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*.

En 1967 se representó en el Teatro María Guerrero, de Madrid, junto a *La cabeza del Bautista* y *La enamorada del rey*, con dirección de José Luis Alonso Mañés e interpretación de Antonio Ferrandis, en el papel de *Julepe*, Julia Trujillo, Manuel Gallardo y Florinda Chico.

Se representó también en 1985 en Toledo, con Pepe Sancho y Adriana Ozores al frente del cartel. En 1995 fue José Luis Gómez quien puso la función en escena, en gira por España finalizando en el Teatro de La Abadía de Madrid, junto a las otras cuatro piezas que componen el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, con Beatriz Argüello, como *La Encamada*, Alberto Jiménez, como *Julepe*, Carmen Machi y Lola Dueñas.

En 2005 Juan Margallo dirigió un nuevo montaje, que incluía *Ligazón*, y que se representó en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, con Esperanza Pedreño, Víctor Gil y Amalia Hornero.

Finalmente, se volvió a representar en 2009, junto a *Ligazón* y *La cabeza del Bautista* en el Teatro Valle-Inclán del Centro Dramático Nacional, con Marcial Álvarez en el papel de *Julepe* y Nerea Moreno como *La Encamada*.

Existe además una versión para televisión, emitida en el espacio *Teatro Club*, de TVE, el 18 de marzo de 1977, con Joan Miralles, como *Julepe*, Ana María Barbany como *La Encamada*, Enriqueta Carballeira y Conchita Bardem.

¹⁴¹ *Ibídem*, pág. 210.

El prestigio de Valle-Inclán, también afectado por la Dictadura, no ha hecho más que crecer y la *sombra* de su *Retablo* parece muy alargada, tanto que en el 2009, Enric Palomares compuso una ópera en un acto y ocho escenas, basada en *La cabeza del Bautista* sobre el texto homónimo del «melodrama para marionetas» de Ramón María del Valle-Inclán, adaptado por Carlos Wagner, que se estrenó en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona el 20 de abril de 2009, bajo la dirección escénica del propio Carlos Wagner y la dirección musical de Josep Caballé. La ópera sigue básicamente la obra de Valle-Inclán incluida en el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, con leves supresiones, pero integra en la escena una serie de canciones y tonadas populares, sólo esbozadas en el original, que suponen la incorporación, además de la rondalla de mozos ya señalada por Valle, de un coro mixto entre los parroquianos y de la figura del Ciego y su mozo, personajes de *El embrujado*, otra pieza del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. La introducción se basa en el poema *Rosa de llamas* de Valle-Inclán. El propio autor, Enric Palomares, en el programa de mano del estreno conecta la obra con la de Oscar Wilde:

El título de *La cabeza del Bautista* es una referencia explícita a la obra teatral decadentista *Salome* de Oscar Wilde (1891) —llevada después a la ópera por Richard Strauss (1905) —, que había conmovido y escandalizado Europa, en la cual la protagonista, hija de Herodías, siente un obsesivo deseo sexual por Juan el Bautista que la lleva, una vez decapitado el profeta, a besar con pasión su boca. Valle-Inclán evoca algunos aspectos de estas figuras y crea un *grand guignol* expresionista, sitúa la escena en un ambiente sórdido y convierte la tragedia en un melodrama malicioso y esperpéntico.¹⁴²

¹⁴² PALOMARES, Enric: *La cabeza del Bautista. Ópera* (Programa de mano). Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 20 de abril de 2009.

Esperpento es la palabra clave valleincliniana, es el invento genial de uno de los autores teatrales más importantes del mundo. Las obras del *Retablo* son claramente esperpénticas, tanto en ambiente, como en la fábula y los personajes, aunque no se trata, por la extensión, desarrollo y finalización de sus más acertados esperpentos. Poco se puede añadir a tanto como hay escrito sobre el tema, pero recordemos las palabras de José Ángel Fernández Roca¹⁴³ en este aspecto:

“Los esperpentos reflejan una sociedad en crisis, que permite y alienta la supervivencia de los más aptos -y los más aptos suelen ser los más inescrupulosos -; una sociedad que propicia el ascenso social y económico por la aventura, la trampa, la estafa; que admite en su seno a todos, y que a todos les encuentra un lugar; que si bien ubica a sus criaturas, las desdibuja, las deforma, las desvaloriza; en la que las tradiciones ya no existen, desplazadas por las nuevas costumbres igualadoras.”

Los esperpentos son uno de los más interesantes ejemplos de renovación teatral de principio de siglo que podemos observar, y una de las fuentes de su riqueza está en el proceso de transducción que se opera en ellos, proceso perfectamente descrito por María del Carmen Bobes Naves¹⁴⁴:

La semiología del teatro, surgida en la Europa central (Polonia y Checoslovaquia) a partir de los años treinta del siglo XX, alcanza amplio desarrollo en la Europa occidental (Italia, Francia, España) después de los años setenta. En principio, la semiología observa que el género dramático utiliza en el escenario, además del lenguaje verbal, signos de sistemas no verbales que se corresponden con las referencias de los signos verbales indicados en el texto o propiciados por él, y, sobre todo, advierte que el proceso de comunicación literaria que sigue el texto dramático hasta culminar en la representación escénica, es diferente del que siguen los otros géneros literarios. Después de estas primeras observaciones, la semiología avanza en el análisis de texto dramático en todas las fases de su expresión y manifestación y adquiere un gran desarrollo cuando se orienta hacia el análisis de los sistemas de signos escénicos no verbales.

¹⁴³ *Ibidem*, pág. 211.

¹⁴⁴ BOBES NAVES, María del Carmen: *El proceso de transducción escénica*. , en *Dialogía*, Instituto de estudios Mijail Bajtin, nº 1, Perú, 2006, pág. 35-53.

Zich deja claro que el sistema lingüístico no es el único sistema de signos utilizado en la obra dramática, y no es necesariamente el más destacado; en la representación escénica intervienen en simultaneidad o sucesivamente varios sistemas de signos entre los cuales se crea una tensión comunicativa muy diferente de la que se deriva de la lectura, basada y organizada exclusivamente por y entre los signos verbales;

La semiología ha abierto unas posibilidades nuevas para la teoría dramática y para la crítica teatral, y lo ha hecho en los dos sentidos en los que el texto dramático tiene su especificidad: (1) en el estudio de los sistemas de signos escénicos no verbales, que nunca habían sido estudiados antes como unidades artísticas significantes y con valor pragmático (remiten a situaciones históricas, éticas y estéticas), y (2) en el análisis de ese proceso semiótico de comunicación en dos partes.

El texto dramático se caracteriza fundamentalmente porque es un texto preparado para la representación, frente a la lírica o la novela que, orientados y destinados a la lectura, individual o colectiva, completan su proceso de comunicación en ella.

El texto dramático le ofrecerá, aparte de un diálogo que debe ser realizado en escena con todo su contexto paralingüístico (entonación, timbre, ritmo), kinésico (el diálogo se realiza como lenguaje vivo, en presencia, cara a cara) y proxémico (en relación con otros sujetos que estén en escena, a una distancia determinada, con aproximaciones y alejamientos, en situación de frente o de espaldas, etc.), y generalmente con unas acotaciones iniciales donde se precisen las coordenadas de espacio y tiempo de la historia y que han de ser ofrecidas en escena mediante sus referencias que se convierten en signos no verbales.

5. ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN.

5.1. El Texto dramático

Se manejó para este estudio la versión original de la obra, editada por Rivadeneyra el 10 de octubre de 1927, editada por el propio autor como Volumen IV de su *Opera Omnia*. El libro consta de 342 páginas, y comprende cinco obra: *Ligazón*, *La Rosa de Papel*, *El Embrujado*, *La cabeza del Bautista* y *Sacrilegio*. La representación se ha basado en tres obras de parecida extensión: *Ligazón* (46 páginas – 8 a 54), *La rosa de papel* (52 páginas- 55 a 107) y *La Cabeza del Bautista* (55 páginas-249 a 304), dejando fuera de escena *El Embrujado* (139 páginas- 109 a 248), sin duda por su extensión, que es, casi, la de las tres obras representadas, aunque también presenta la historia más elaborada, rica en personajes y es la más intensa moralmente; y la última de las cinco obras, *Sacrilegio* (35 páginas - 305 a 340), además de la más corta, es la menos lograda desde un punto de vista dramático.

Ligazón, definido por el autor como *Auto para siluetas*, presenta, como las otras tres obras, una trama única y muy simple: la decisión firme de una chica muy joven –*la mozuela*- de entregar su virginidad a quien quiera, desoyendo las propuestas, en primer lugar, de una *celestina* amiga de su madre, y luego las propias imposiciones maternas, lo que conducirá un final trágico, caro pago a la rebeldía consumada de la protagonista, que, al mismo tiempo, se rebela contra su madre –y la madre celestinesca añadida-, y afirma su independencia en el paso de adolescente a mujer, pues, al fin y al cabo, se entrega a quien quiere, y castiga al que intenta forzarla. Es una obrita de personajes femeninos: ellas son las que toman la iniciativa, las que llevan el peso dramático de la obra, las que dudan, presionan, deciden y actúan, siendo los dos

personajes masculinos contrapuntos uno de otro; si el Afilador es el hombre joven, bueno, que resulta seducido y cómplice inocente de la protagonista; el otro personaje masculino, desprovisto de su humanidad, cosificado por el autor desde la exposición de los *Dramatis personae* a la condición de *bulto de manta y retaco*, resulta vital en el drama como inductor de los hechos. Su lujuria, insana por la diferencia de edad y porque no parte de los sentimientos, utiliza la excitación de la avaricia de la madre de la Mozuela, La Ventera; y la *celestina* de la aldea, La Raposa, terminando, en consecuencia con el título de la *Opera Omnia*, en la muerte del *pelele*, pues ha perdido, por sus pecados, toda dignidad humana. Al igual que, posteriormente, hiciera García Lorca en *La casa de Bernarda Alba*, es un acierto que el personaje masculino inductor del deseo, de la lujuria, no aparezca nunca físicamente sobre el escenario, salvo al final, convertido en un muñeco de trapo asesinado. No es necesario su presencia física, pues su trato diabólico –sexo a cambio de presentes, de bisutería fina que podría transformarse en regalos más valiosos- es un trasunto burdo, opuesto y contrario al atormentado Fausto, que ofrece su alma inmortal –lo más valioso- para obtener a Margarita. En este caso, una simple gargantilla portuguesa pretende ser el cambio justo de la flor de la muchacha. Es un cambio desigual, estimulado en la avaricia futura, que describe el ambiente de pobreza económica y moral que impregna todas las obras del *Retablo*. El esperpento se adivina cerca, pero su complejidad, su riqueza conceptual, su ambivalencia entre lo divertido y lo sórdido, aún no se ha concretado, y nos encontramos ante personajes de escasa profundidad, movidos por pasiones muy elementales, que volverán a aparecer en las obras tremendistas de la postguerra, por ejemplo en *La Familia de Pascual Duarte*, de Cela, donde la miseria omnipresente apenas diferencia a los hombres de las bestias. La obra tiene un título

muy llamativo, *Ligazón*, que alude a un pasaje concreto de la trama, cuando la Mozuela exige, antes de entregarse al hombre que le gusta, un pacto salvaje y antiquísimo, el intercambio de sangres, una especie de matrimonio pagano que les permita convertirse en pareja para que el sexo se produzca dentro de una relación establecida y consentida - *¡Besa! ¡Muerde! ¡Ligazón te hago!*-. Es, además, un acto de brujería basado en la comunión cristiana, en la cual, el beber la sangre del otro, nos convierte en él mismo, o por lo menos, participamos de sus cualidades y establecemos un compromiso completo –comemos la carne, bebemos la sangre- que nos remite simbólicamente, a las ceremonias paganas de canibalismo, donde nos apropiamos del otro, comiéndonoslo, formando ya parte de nosotros mismos.

La cabeza del Bautista es una de las obras que más ha fascinado a la crítica de este *Retablo*, tal vez por el asunto bíblico, la figura de Salomé, y el precedente de la obra de Oscar Wilde, muy presente en los especialistas que se acercan a la obra, pero esta historia bíblica, aún recogiendo el espíritu de la misma, es muy distinta, lo que nos recuerda Rafael Bonilla Cerezo¹⁴⁵ :

“El personalísimo estilo valleinclaniano es capaz de contemplar a los personajes de Wilde transmutados en emigrantes gallegos y en un salvaje pampero por cuyas venas corre sangre española. Establece una analogía entre el autor de teatro-marioneta y el español rural con el objetivo de ubicar este melodrama en una sociedad: la vida española moderna y, en particular, la pueblerina. Para asumir esta fusión, Baroja recuerda que Valle tomaba un episodio de la Biblia y obtenía un aire nuevo, un espíritu “guiñolesco”, “hispano” y “dandy” que “para él era un ideal”. Concibe la interpretación de los evangelistas como el mejor modo para producir otro texto literario. Tal como advierte Iris Zavala, “la lectura propia y la lectura ajena” generan los textos valleinclanescos”.

¹⁴⁵ *Ibidem*, págs. 164-165.

La historia no puede ser más atractiva, sobre todo por la figura del Jándalo, auténtico donjuán de la Pampa, capaz de enamorar a la mujer que ha planeado su muerte en dos instantes de pasión. Apparently, el gaucho viene pidiendo lo que es suyo, su dinero, el que Don Igi sustrajo a su difunta esposa, madre de Alberto Saco, con las malas artes de una hipoteca secreta, que le ha servido para montar el negocio de billares y café en su vuelta a la madre patria, desde las lejanas tierras mejicanas. Nuestro nuevo Bautista no predica la llegada de un Mesías, sino que se conforma con una buena cantidad de dinero extorsionando al Herodes gachupín cuyo signo es el de la avaricia. La tragedia llega cuando se introduce, o le introducen, un personaje ajeno a las relaciones entre el nuevo Bautista y el Herodes del condado de Salnés (entre los parroquianos hay uno denominado *El enano de Salnés*), comarca gallega donde Valle-Inclán se asentó durante unos años alquilando un pazo para dedicarse a la agricultura. La Pepa, o la Pepona, esa mujerona de rompe y rasga que acompaña, en gozoso amancebamiento, a Don Igi, por los tumbos del café, a quien también corroe la avaricia de lo que siente como suyo, el dinero de Don Igi, propone un frío plan de asesinato. Han transcurrido dos escenas y se esfumó toda posibilidad de grandeza, de tragedia clásica, sólo permanecen un viejo avaro al que no le importa asesinar para proteger su dinero; una fulana de café, caricatura de la bella y seductora Salomé, cuyo baile se efectúa con un azadón, y bajo la luna en el huerto de los limoneros; y un argentino machito y bragado, perseguido por la justicia, de la mejor estirpe de los chulos literarios donjuanescos, que viene con el ansia de extorsionar a un avaro, y se encuentra con el premio gordo de una mujer hecha a su medida. La tragedia llegará al final, no por el asesinato, que termina siendo una medida lógica entre tres seres abyectos que harían lo necesario para conseguir sus fines, para satisfacer sus pasiones,

sino por el prendimiento de algo puro entre medio de tanta basura ética y moral, un amor tardío, a destiempo, que florece entre la boca fría (preciosa imagen del Jándalo), y los labios regordetes, cupletistas y sensuales de la instigadora de su asesinato, una Pepa que enloquece de amor por el que presiente su hombre, muerto entre sus brazos cómplices del asesinato. Como Juana, la Loca, pero sin papeles, ni reinos por medio, la regente del café, enloquecerá de amor con el cadáver del Jándalo entre sus brazos. No es necesario cortarle la cabeza, ni bailar con su despojo entre los brazos. La verdadera tragedia moderna es ésta, la que crea Valle-Inclán en una de las mejores piezas del *Retablo*: un burdo asesinato en un café de pueblo entre delincuentes de distinto cariz social, en un combinado de avaricia, lujuria y celos que hubiera obtenido portada a doble columna en el célebre semanario *El Caso*.

La rosa de papel, es, junto con *Ligazón*, una de las obras más conmovedoras del *Retablo*, pues cuenta la agonía de una mujer joven, y la sorprendente unión final en la muerte del matrimonio, habitantes de una aldea rural gallega, ella una beata agonizante, joven, consumida por los trabajos y los partos; y él un herrero poderoso, alcohólico no anónimo, y anarquista ateo publicado. La obra se centra en los últimos momentos de la esposa, Floriana, que se ha secado en vida por la rudeza que ha tenido que soportar, y a quien su marido, una mezcla de Dionisos y Hefaiostos, en el que la cojera, o por lo menos los pasos vacilantes, los provoca el vino, y no la mano de Hera, desprecia y maltrata. Simeón Julepe es definido por Valle-Inclán como *un orador de taberna*, y realizará una magnífica demostración en la escena final, con un discurso peripatético y nihilista, en el curso de la cual, su lujuria, acrecentada por el alcohol, recibe el justo castigo de la llama purificadora. En esa pira funeraria arderá también su difunta esposa, a punto ya para su propio velatorio, que había presentado, en las

primeras escenas, una avaricia dominante en los últimos momentos de su vida. Esa avaricia que es castigada no con la muerte, por otra parte un hecho natural en la difunta, sino por la acción final de su marido, lanzando al aire el esfuerzo de todos sus sudores, en medio de una borrachera descomunal. Nadie parece acordarse, ni siquiera el propio autor, de ese coro de críos, que aguardan en el fayado a que alguien se ocupe de ellos. La vida es una farsa trágica, nos cuenta el autor, y no sabemos bien si reír o llorar.

El ambiente es mágico y embrujado durante toda la representación teatral del *Retablo*, enmarcado en la nocturnidad, que será la escenografía de todas las obras, menos *El Embrujado*. La presencia de la magia se siente ya en la primera frase de la acotación: *Claro de luna*. Una referencia mágica y musical, en la línea hermenéutica y modernista del autor, que presagia, sarcásticamente, el amor –en este caso el sexo descarnado–, expresado por La Raposa, cuando le insiste a la Mozuela: *Pongámonos al claro de luna*. Es el lugar de los magos y las brujas, del propio teatro y de la Noche de San Juan.

5.2 El texto espectacular utilizado.

Se utiliza la versión filmada facilitada por el propio director, José Luis Gómez, de la representación de la obra completa, sin cortes, en tiempo real, con público auténtico. La cámara se encuentra en un punto alto y central, correspondiente a las últimas filas. No se distingue a los espectadores, pero se les oye reír en los pasajes cómicos. La

representación está centrada en los tres mimemas (según la terminología empleada por Manuel Soto Alba) que conforman el título de la obra, siendo el principal el de la avaricia, que se convierte en el motor de todas ellas, el que desequilibra las situaciones iniciales estables. Junto a este mimema, el de la lujuria complementa la situación, a veces, convirtiéndose en inductor, como en el caso de *Ligazón*, o en un elemento inesperado que desencadena el tercer mimema, el de la muerte, tal y como ocurre en *La cabeza del Bautista*, o bien, en un elemento inesperado, de carácter poético, incluso, como se puede apreciar en *La rosa de papel*. El mimema de la muerte, que se convierte en el elemento final de todas las historias representadas podría sugerir una aproximación a la tragedia, pues, en efecto, todas ellas terminan de la manera más trágica posible, pero en esa mueca sarcástica de Valle-Inclán, signo de su teatro esperpéntico, los personajes carecen de toda grandeza clásica frente al gran misterio. No se conducen voluntariamente a él víctimas de sus propios principios, o de unas leyes generales injustas que deben desafiar. Al contrario, en estas representaciones el mimema de la muerte es parte de la realidad prosaica del ser humano: el castigo a la lujuria, en *Ligazón*; un vulgar crimen por avaricia y celos, en *La cabeza del Bautista*; y una realidad natural inapelable –por enfermedad– que adquiere tintes esperpénticos, en *La rosa de papel*.

Incluso la muerte, en los esperpentos de Valle-Inclán queda banalizada y reconvertida en teatro dando lugar a escenas tan logradas como el velatorio de Floriana en *La rosa de papel*, que tanto recuerda al macabramente divertido velatorio de Max Estrella en *Luces de Bohemia*.

5.3. Análisis semiológico de *Ligazón*, según el modelo analítico de Kowzan.

Acercándonos a la obra:

La obra se publicó el 8 de mayo de 1926 y se representó en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, con dirección escénica del propio Valle-Inclán el 19 de diciembre de ese mismo año de 1926.

En 1927, el autor la incluyó en la recopilación *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*.

En el presente trabajo, nos aproximamos al análisis semiótico de uno de los últimos dramas escritos por Ramón Del Valle- Inclán: *Ligazón*, auto para siluetas. La breve pieza, publicada hacia la década de 1920 e incluida en el *Retablo de la Avaricia, La Lujuria y la Muerte* (1927), es una muestra menor del género del esperpento, pero sin duda, dentro del legendario contexto en que se desarrolla la trama -Galicia, tierra natal del escritor- es posible identificar los rasgos característicos del teatro mítico, matizados con la técnica más relevante y controversial en la evolución literaria del autor. En esencia, la obra es un compendio de ficción y realidad que nos devela de manera grotesca, mediante un lenguaje simbólico cargado de metáforas, los sentimientos más primitivos y salvajes que puede albergar un ser humano.

5.5. Análisis del texto dramático y del texto espectacular de *Ligazón*.

Secuencias dramáticas:

1.- Afueras del Ventorro. Primer encuentro entre la Mozuela y la Raposa. Presentación y comienzo del trato celestinesco. Primer intento de captación de la voluntad de la Mozuela. Resistencia de la protagonista.

2.-Aparición de un signo no verbal: la gargantilla. Intento claro y firme de concretar el trato celestinesco. Rechazo completo de la protagonista. Prolepsis del final trágico de la obra con la aparición de otro signo no verbal: las tijeras.

3.- Mismo escenario. Aparece un nuevo personaje: el Afilador. La Raposa se ha retirado en la escena anterior. Continúa la Mozuela. Signo no verbal auditivo: una canción popular o infantil que describe la situación celestinesca.

Primer encuentro de los futuros amantes. Referencias sexuales implícitas en la conversación que se podría calificar del inicio del cortejo amoroso. El signo no verbal del final de la escena anterior, las tijeras, cobra un protagonismo evidente en esta situación dramática.

4.- Mismo escenario. El cortejo amoroso se desarrolla. Aparición de referencias a la brujería y lo demoniaco. Es una escena de transición.

5.- Mismo escenario. Consumación del cortejo amoroso en un signo no verbal: compartir una bebida en el mismo vaso. Metáfora sutil de un beso. Los personajes desaparecen de escena.

6.- Mismo escenario. La Raposa y la Ventera acuerdan el trato celestinesco. Numerosas referencia brujeriles. Amenaza de la Raposa a la Ventera si no cumple el trato establecido.

7.- Mismo escenario. La Ventera trata de convencer, sin éxito, a su hija para que acepte el deshonoroso trato propuesto por la Raposa. Al igual que la situación dramática 3, comienza con una canción popular. Se producen tensos diálogos entre ambas, tratando descarnadamente el asunto. La Mozuela se resiste numantamente, y realiza, al final de la situación dramática una amenaza que contiene la prolepsis del final de la obra.

8.- Mismo escenario. La Ventera se retira y entra en escena el Afilador. Comienza la escena con una canción popular. Prosigue el cortejo amoroso tomando la iniciativa la Mozuela, presionada por la voluntad materna de ser prostituida por intereses crematísticos. Hay una gran presencia de elementos brujeriles en la escena. A mitad de la misma interviene la Ventera, presente solo como el sonido de su voz, suficiente para identificarla. Obliga a su hija a entrar en casa y prepararse para la llegada del pretendido amante. La Mozuela obedece aparentemente, pero está decidida a frustrar los planes de su madre. El Afilador queda fuera de la casa, escondido y esperando.

9.- Mismo escenario. La ventera prepara la llegada del amante de su hija. La escena comienza con una especie de canción popular que parece improvisada . El Afilador, escondido, interviene en la escena al dirigirse a él la Ventera, que aunque no sabe dónde se esconde, adivina su presencia y trata de alejarle para no estropear el esperado encuentro. Es una situación dramática de transición, muy corta.

10.- Mismo escenario. El Afilador se encuentra frente a la casa, y la Mozuela en la parte superior de la casa, donde, asomada, le habla. La Mozuela le ofrece su

virginidad en el acto, pero exige un sacramento de sangre, una boda pagana y brujeril, una ligazón de sangre. El Afilador deja claro su compromiso con otra mujer, pero se presta al lazo de sangre donde las tijeras que él mismo ha afilado, tienen un papel fundamental. La situación dramática presenta un primitivismo bestial que remite al origen de los tiempos. Al final, Afilador y Mozuela penetran en la casa para yacer con el consentimiento expreso de la chica. La Lujuria se ha consumado.

11. Final. Mismo escenario. El protoamante aparece como un bulto antropomorfo envuelto en una manta. No es un hombre, es la lujuria ruin con forma humana. No hay diálogos ni actores en la situación dramática, los protagonistas son los ruidos del cerrojo al descorrerse que indican que la Ventera ha permitido el paso franco hacia la alcoba de su hija, y hacia las tijeras, que aparecen por encima de la casa, empuñadas por el brazo de La Mozuela. Hay un grito y cuatro brazos que descuelgan el pelele del protoamante hasta echarlo al escenario. Los ladridos de los perros narran la muerte del amante y la evidencia de su cuerpo asesinado. A la avaricia, y la lujuria, sigue y finaliza la muerte. El Retablo está completo.

ESCENAS:

1.- Afueras del Ventorro. Primer encuentro entre la Mozuela y la Raposa. Presentación y comienzo del trato celestinesco. Primer intento de captación de la voluntad de la Mozuela. Resistencia de la protagonista. Aparición de un signo no verbal: la gargantilla. Intento claro y firme de concretar el trato celestinesco. Rechazo completo de la protagonista. Prolepsis del final trágico de la obra con la aparición de otro signo no verbal: las tijeras. Comprende las dos primeras secuencias dramáticas.

2.- Mismo escenario. Aparece un nuevo personaje: el Afilador. La Raposa se ha retirado en la escena anterior. Continúa la Mozuela. Signo no verbal auditivo: una canción popular o infantil que describe la situación celestinesca.

Primer encuentro de los futuros amantes. Referencias sexuales implícitas en la conversación que se podría calificar del inicio del cortejo amoroso. El signo no verbal del final de la escena anterior, las tijeras, cobra un protagonismo evidente en esta escena. El cortejo amoroso se desarrolla. Aparición de referencias a la brujería y lo demoníaco. Es una escena de transición. Mismo escenario. Consumación del cortejo amoroso en un signo no verbal: compartir una bebida en el mismo vaso. Metáfora sutil de un beso. Los personajes desaparecen de escena. Comprende las situaciones dramáticas 3, 4 y 5.

3.- Mismo escenario. La Raposa y la Ventera acuerdan el trato celestinesco. Numerosas referencias brujeriles. Amenaza de la Raposa a la Ventera si no cumple el trato establecido. La Ventera trata de convencer, sin éxito, a su hija para que acepte el deshonesto trato propuesto por la Raposa. Al igual que la escena 3, comienza con una canción popular. Se producen tensos diálogos

entre ambas, tratando descarnadamente el asunto. La Mozuela se resiste numantivamente, y realiza, al final de la escena una amenaza que contiene la prolepsis del final de la obra. Comprende las situaciones dramáticas: 6 y 7.

4.- Mismo escenario. La Ventera se retira y entra en escena el Afilador. Comienza la escena con una canción popular. Prosigue el cortejo amoroso tomando la iniciativa la Mozuela, presionada por la voluntad materna de ser prostituida por intereses crematísticos. Hay una gran presencia de elementos brujeriles en la escena. A mitad de la misma interviene la Ventera, presente solo como el sonido de su voz, suficiente para identificarla. Obliga a su hija a entrar en casa y prepararse para la llegada del pretendido amante. La Mozuela obedece aparentemente, pero está decidida a frustrar los planes de su madre. El Afilador queda fuera de la casa, escondido y esperando. La ventera prepara la llegada del amante de su hija. La escena comienza con una especie de canción popular que parece improvisada. El Afilador, escondido, interviene en la escena al dirigirse a él la Ventera, que aunque no sabe dónde se esconde, adivina su presencia y trata de alejarle para no estropear el esperado encuentro. Es una escena de transición, muy corta. El Afilador se encuentra frente a la casa, y la Mozuela en la parte superior de la casa, donde, asomada, le habla. La Mozuela le ofrece su virginidad en el acto, pero exige un sacramento de sangre, una boda pagana y brujeril, una ligazón de sangre. El Afilador deja claro su compromiso con otra mujer, pero se presta al lazo de sangre donde las tijeras que él mismo ha afilado, tienen un papel fundamental. La escena presenta un primitivismo bestial que remite al origen de los tiempos. Al final, Afilador y Mozuela penetran en la casa para yacer con el

consentimiento expreso de la chica. La Lujuria se ha consumado. Comprende las situaciones dramáticas 8, 9, y 10.

5. Final. Mismo escenario. El protoamante aparece como un bulto antropomorfo envuelto en una manta. No es un hombre, es la lujuria ruin con forma humana. No hay diálogos ni actores en la escena, los protagonistas son los ruidos del cerrojo al descorrerse que indican que la Ventera ha permitido el paso franco hacia la alcoba de su hija, y hacia las tijeras, que aparecen por encima de la casa, empuñadas por el brazo de la Mozuela. Hay un grito y cuatro brazos que descuelgan el pelele del protoamante hasta echarlo al escenario. Los ladridos de los perros narran la muerte del amante y la evidencia de su cuerpo asesinado. A la avaricia, y la lujuria, sigue y finaliza la muerte. El Retablo está completo. Comprende la undécima situación dramática.

5.5. ANÁLISIS POR ESCENAS DE *LIGAZÓN*: TEXTO Y REPRESENTACIÓN

5.5.1. *LIGAZÓN* / ESCENA 0: Introito.

B) EN LA REPRESENTACIÓN

PERSONAJE: UNA MUJER SIN IDENTIFICAR QUE APARECERÁ COMO LA VIEJA PINGONA EN LA ROSA DE PAPEL, Y QUE SIEMPRE VA CARGADA CON UN ATAÚD AL HOMBRO.

1.Texto pronunciado	PALABRA>	No hay diálogo ni monólogo. No se pronuncia palabra alguna.
	TONO>	No hay señales de significación verbal.

2.Expresión corporal	MÍMICA>	La actriz abre los brazos al viento y acompaña el movimiento de un incensario –una réplica del botafumeiro- que comienza a agitarse perpendicularmente al personaje. Es un gesto de bienvenida, de alivio (00:00:52).
	GESTO>	La bienvenida con los brazos extendidos (00:00:52).
	MOVIMIENTO>	La actriz aparece al fondo del escenario y avanza en perpendicular al espectador. Se para y realiza el gesto de bienvenida acompañando tres veces – número pitagórico, mágico- el movimiento del incensario. Luego vuelve por sus pasos y desaparece por la puerta del fondo donde ha entrado (00:00:29 a 00:01:13).

3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	Apenas se distingue. Parece una mujer madura. La cara podría llevar una careta de madera.
	PEINADO>	Es un peinado natural, en pelo negro, no elaborado, de carácter simple y campesino.
	TRAJE>	Viste una falda clara muy larga y ancha, cubriéndose con una especie de chaqueta o gabán corto de color verde-marrón. Es el traje pobre y práctico de una campesina –podría ser gallega o de cualquier parte rural europea-.

4. TIEMPO>	Lineal: aparece desde una breve visión del escenario, luego un fundido a negro, apareciendo el ruido del viento, acompañando el personaje el movimiento del incensario y vuelve a salir por la puerta de aparición -central- volviendo a quedar a oscuras el escenario (00:00:00 a 00:01:30).
5. ESPACIO>	Centro del escenario. El personaje se mueve perpendicularmente al espectador. Es un “carril” imaginario donde se adora al viento y al incensario. Parece un espacio interior por la presencia de este objeto (00:00:00 a 00:01:30).

FUERA DEL ACTOR		
7.Espacio escénico	ACCESORIOS>	EL botafumeiro y una especie de cucaña, palo, mástil, tronco seco de árbol que ocupa el centro de la escena. Ambos objetos son muy significativos, especialmente el incensario, de carácter erótico, testicular, y al mismo tiempo sirviendo de alcancía, de hucha. Es un símbolo de la lujuria y la avaricia, del deseo y del dinero, los ejes centrales de la obra.
	DECORADO>	Mínimo: una puerta y el espacio escénico vacío, por lo menos en la parte que puede divisar el espectador.
	ILUMINACIÓN>	La escena comienza en una luz muy suave que apenas permite distinguir los accesorios para evolucionar a un fundido a negro. Cuando aparece de nuevo la luz, proviene de la puerta frontal que al abrirse, permite entrar a la actriz. Esto provoca un pasillo luminoso, perpendicular al espectador creando una especie de tubo o sección luminosa entre sombras. La atención del espectador queda concentrada solo en ese pasillo, de ahí que tanto el gesto de la actriz, como el accesorio utilizado- el botafumeiro- cobren la máxima importancia significativa (00:00:00 a 00:01:30).
8.Efectos sonoros no articulados	MÚSICA>	No hay.
	SONIDO>	Básicamente, desde el silencio, el sonido más significativo es el del viento que, cuando comienza a sonar, agita tanto al personaje como al botafumeiro. Su significado es complejo –libertad, cambio en los acontecimientos cotidianos, lujuria, locura- Al final de la breve introducción, cuando la actriz vuelve a la puerta suenan unos cascabeles – signo de alegría, de música, de juego- (00:01:11).

9. TIEMPO>	Un tiempo lineal que anuncia un cambio. Es breve, pero profundamente significativo, es una información y llamada de atención al espectador: en la realidad habitual viene a introducirse algo nuevo.
10. ESPACIO>	Una franja estrecha, central y perpendicular del escenario. Enmarca perfectamente al personaje que aparece y al objeto. El viento marca el punto de partida de la oscilación de ambos. Se acompasan los movimientos. Es altamente significativo. El espectador asume la advertencia de un cambio en la cotidianidad de la escena representada.



5.5.2. DIFERENCIAS REPRESENTATIVAS ENTRE EL TEXTO DRAMÁTICO Y LA REPRESENTACIÓN: Es una escena teatral no recogida en el texto de la obra, ni siquiera en la acotación inicial. Tiene una fuerte carga simbólica, y pretende recrear el ambiente en el que se van a mover las tres historias representadas.

PERSONAJES	Se introduce una actriz sin identificar, que se mueve al compas del viento y del incensario, en una especie de adoración del objeto.
FUERA DE LOS ACTORES	Aparecen dos objetos de significado sexual: el poste, de carácter fálico; el incensario, más ambiguo, además de la presencia del sonido del viento y de los cascabeles.

Se produce una implementación significativa hacia el espectador en la representación de la obra por inserción de elementos ajenos al texto de la representación. Todo ello cobrará sentido al final de la obra, dándole unidad a las tres historias representadas.

5.5.3. LIGAZÓN / ESCENA 1

A)

EN EL TEXTO

PERSONAJE :LA MOZUELA		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	En diálogo permanente con La Raposa. Hay una presencia mayoritaria de exclamaciones e interrogaciones. <i>¿Para qué me quiere ese hombre? ¿Para amiga , y que donde se canse me deje? ¡No estoy para tirarme! (Pág. 14) / ¿De negarme yo, qué puede mi madre? [..] ¡Dormiré con las tijeras ocultas bajo la almohada! (Pág. 15).</i>
	TONO>	En la primera situación dramática es un intercambio de frases corteses, amables, la muchacha tiene un tono irónico, de juego, juvenil en las réplicas. Muy distinta es la segunda situación dramática de la escena, pues asistimos a una discusión y su tono es <i>in crescendo</i> , conforme la Raposa explica su oferta y la Mozuela la rechaza: <i>Lo que miro, tía, es la encubierta que usted trae. Guárdese la gargantilla, que dogal se me vuelve en la garganta. (Pág. 13).</i> En la parte final

		de la escena adquiere un tono muy airado, de enfado: <i>¿Para qué me quiere ese hombre? ¿Para amiga, y que donde se canse me deje? ¡No estoy para tirarme!</i> (Pág. 14) / <i>¿De negarme yo, qué puede mi madre? [..] ¡Dormiré con las tijeras ocultas bajo la almohada!</i> (Pág. 15).
2.Expresión corporal	MÍMICA>	No hay indicaciones de acotación. Los dos personajes dialogan de forma estática. En la primera situación dramática es, simplemente, un encuentro. Por el diálogo, progresivamente, es más violenta y airada: <i>El caso que usted maquina no hay madre en el mundo que lo resuelva sin contar con su hija.</i> (Pág. 15).
	GESTO>	No hay indicaciones de acotación, pero se deduce del diálogo entre los personajes. Se presta a movimientos de manos para subrayar enfáticamente el diálogo. En la segunda situación dramática no hay indicaciones de acotación, pero se deduce del diálogo entre los personajes. Hay gestos de repulsa a lucir la gargantilla: <i>Lo que miro, tía, es la encubierta que usted trae. Guárdese la gargantilla, que dogal se me vuelve en la garganta.</i> (Pág. 13)., y contiene, implícitamente, el detalle de empuñar unas tijeras imaginarias, y un gesto airado de repulsa final. <i>¿De negarme yo, qué puede mi madre? [..] ¡Dormiré con las tijeras ocultas bajo la almohada!</i> (Pág. 15).
	MOVIMIENTO>	Apenas hay. La Mozuela ha entrado en escena por la puerta de la venta, y está en el espacio próximo a ella. La segunda situación dramática evoluciona desde lo cercano a lo lejano, conforme comienza el intento de seducción con la gargantilla y luego se produce el rechazo de la prenda, y de La Raposa, como enviado celestinesco.
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	No hay indicaciones de acotación. En todo caso apenas algo de colorete en las mejillas. Es una chica joven en una situación doméstica sin perspectivas.
	PEINADO>	No hay indicaciones de acotación. Algo simple para una chica joven. Debería poder moverse para subrayar su juventud y el enfado que atesora.
	TRAJE>	No hay indicaciones de acotación. Un vestido simple y ligero para una chica que está en su casa. Probablemente algún mandil para poder realizar las labores de la venta. Algo alegre, para destacar el aspecto positivo, lleno de vida del personaje.

4. TIEMPO>	Lineal: acción de salir al exterior de la casa y encuentro con el segundo personaje. En la segunda situación dramática el tiempo también es lineal, pero distinto: es un desencuentro, una discusión que debe dar lugar a una acción más viva, más rápida, conforme se instala en el tiempo de confrontación, con intensidad: <i>¿De negarme yo, qué puede mi madre? [...] ¡Dormiré con las tijeras ocultas bajo la almohada!</i> (Pág. 15).
5. ESPACIO>	El exterior de la casa. Este personaje deambula en él con naturalidad, tal vez alejándose de la Raposa al mismo tiempo que ésta la adula con insano propósito: <i>A la vera de un tapial la luna se espeja en las aguas del dornil donde abrevan las yuntas.</i> (Pág.9).

PERSONAJE : LA RAPOSA		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	En diálogo permanente con la Mozuela. Hay una presencia mayoritaria de exclamaciones e interrogaciones. En la segunda situación dramática hay largos razonamientos en el intento de convencer a La Mozuela: <i>Deja que te la prenda. ¡Sí que te da realce!</i> (Pág.13). / <i>Ten cabeza y no hables sin discernimiento</i> (pág.13) / <i>¡Estoy atontada con la soberbia que muestras! [...]</i> <i>¡Hija, tú no gobiernas con la cabeza! Voy a verme con tu madre. Ella tiene otra experiencia y sabe lo que suponen trabajos y penas!</i> (Pág. 15).
	TONO>	Es un intercambio de frases corteses, amables, casi de función fálica para crear el ambiente propicio a la propuesta deshonesto. El tono del personajes es simpático, zalamero, seductor: <i>Venida de Oporto. ¡A ver cómo te cae!</i> (Pág.12). En la segunda secuencia teatral, conforme enseña la gargantilla, comienza siendo muy zalamero, seductor, pero cuando se produce el rechazo, adopta un tono severo, de autoridad, para terminar en una pulsión de enfado y amenaza:
2.Expresión corporal	MÍMICA>	La correspondiente a una persona mayor – encorvamiento-, que se mueve con dificultad – es coja-, y se apoya, por ello, en un bastón. En el

		comienzo de la segunda secuencia de la primera escena rodea por detrás a la Mozuela – está intentando enredarla- para ponerla la gargantilla al cuello: <i>Deja que te la prenda. ¡Sí que te da realce!</i> (Pág.13). Luego debe acosarla, para finalizar alejándose de ella en dirección al interior de la venta.: <i>¡Hija, tú no gobiernas con la cabeza! Voy a verme con tu madre.</i> (Pág.15). Termina saliendo de escena.
	GESTO>	No hay indicaciones de acotación. Los dos personajes dialogan de forma estática. Al final de la escena le insiste: <i>¡Ven!</i> (Pág. 12), y deberá enfatizar el mensaje con el gesto de la mano. Los gestos iniciales de la segunda secuencia teatral deben ser muy suaves, acariciadores, tentadores, intentando colocar la gargantilla. Luego deben ser más airados, acusadores, autoritarios, conforme la Mozuela rechaza sus proposiciones, y deben de terminar siendo de enfado, despectivos incluso, cuando presume el enamoramiento de La Mozuela por otro: <i>¡Loqueas! Tú estás encandilada por alguno que no te merece. ¡Amor tienes, y con tales desvaríos bien lo descubres!</i> (Pág. 16).
	MOVIMIENTO>	Es coja, lleva bastón y de cierta edad, así que debe moverse con dificultad y apoyarse en el bastón. En la segunda secuencia se produce un movimiento interior-exterior: debe comenzar en el centro del escenario, envolviendo a la Mozuela, para terminar apartándose y saliendo de escena por la puerta de la venta.
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	Exagerando la diferencia de edad con el otro personaje.
	PEINADO>	En la acotación se indica que lleva manto: <i>Pegada al tapiado, por el hilo que proyectan las tejas, una sombra –báculo y manto-</i> (Pág. 9). Le puede tapar el peinado, o, en todo caso, el propio de principios de siglo para una mujer madura: probablemente moño alto.
	TRAJE>	Va envuelta en un manto: : <i>Pegada al tapiado, por el hilo que proyectan las tejas, una sombra –báculo y manto-</i> (Pág. 9). No hay más indicación, pero debe ser el apropiado para una campesina gallega de la época: oscuro, con faldas de amplio vuelo, tal vez madreñas.

4. TIEMPO>	Lineal: Es lineal, pero el de la Raposa debe comenzar al mismo tiempo, o antes de la Mozuela. Es un cazador que se aproxima a la víctima. Su tiempo no puede ser el mismo, sino más lento, al estilo de caza de los felinos. En la segunda secuencia el tiempo también es lineal: Es un desencuentro, una discusión que debe dar lugar a una acción más viva, más rápida, conforme se instala en el tiempo de confrontación, con intensidad: <i>¡Al miramiento que ella tiene nunca aprobaría esa correspondencia para un hombre de prendas!</i> (Pág. 15).
5. ESPACIO>	La actriz viene del más allá del exterior: se desliza como un zorro, pegada a los objetos del escenario para pasar inadvertida: <i>La sombra raposa conquiere a la mozuela.</i> (Pág. 10). Viene de caza, así que debe moverse cautamente. En la segunda secuencia, claramente hay una oposición dentro-fuera, siendo más positivo el exterior que el interior, por eso la protagonista vive instalada en el espacio exterior, y su madre y La Raposa, prefieren el interior: <i>La Raposa se mete por la puerta del ventorro, con galqueo trenqueante, apoyada en el báculo.</i> (Pág. 16).

FUERA DEL ACTOR

6.Espacio escénico	ACCESORIOS>	<p>*<u>La puerta</u> de acceso a la venta.</p> <p>*<u>Un emparrado</u> proyectado desde la tapia de la venta.</p> <p>* <u>Un pequeño abrevadero.</u></p> <p>* <u>Una gargantilla</u> no muy grande, pero sí muy brillante. Debe ser aparente, sin parecer valiosa.</p> <p>> Pueden aparecer <u>unas tijeras</u> representadas de algún modo en el escenario, para reforzar la parte final del diálogo.</p>
	DECORADO>	Exterior, apenas sin accesorios (el dornil), es un espacio abierto en contraposición al espacio cerrado de la casa. La significación es la misma que en <i>La casa de Bernarda Alba</i> : el espacio exterior como símbolo de libertad y lujuria. Es el espacio de las muchachas. La venta es el espacio interior, la cárcel, dominada por su dueña: la madre.
	ILUMINACIÓN>	Luces con dos intensidades: la exterior, es un claro de luna: suave, de blancura azulada, soñadora, nocturna. La interior, que se proyecta al abrir la puerta de la venta, debe ser amarilla, intensa, pobre y más brillante que la exterior, correspondiente a una luz eléctrica antigua. La discusión entre las actrices se puede subrayar con el color de la luz.

7.Efectos sonoros no articulados	MÚSICA>	No hay indicaciones en la acotación
	SONIDO>	No hay indicaciones en la acotación. Pero la Raposa lleva un báculo y cojea: : <i>La Raposa se mete por la puerta del ventorro, con galqueo trenqueleante, apoyada en el báculo.</i> (Pág. 16)., así que debería oírse el sonido del bastón al apoyarse con fuerza en él. Al igual que en <i>La Casa de Bernarda Alba</i> , es un signo de autoridad, pero, en este caso, más bien de vejez. En la segunda secuencia debe ser creciente, en representación de la intensidad de la discusión. Tiene que dejar una sensación desagradable en el espectador, de disputa: <i>¡Loqueas! Tú estás encandilada por alguno que no te merece. ¡Amor tienes, y con tales desvaríos bien lo descubres!</i> (Pág. 16).

8. TIEMPO>	El tiempo escénico debe pasar de menos a más. Comienza sencillo, en presente, cortés, tranquilo, para irse acelerando, conforme la discusión sube de tono, para caer en la ruptura, en el silencio final: <i>¡Estoy atontada con la soberbia que muestras! ¡Pues tu madre te ha dado mejor enseñanza!</i> (Págs. 14 y 15).
------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

9. ESPACIO>	Claramente hay una oposición dentro-fuera, siendo más positivo el exterior que el interior, por eso la protagonista vive instalada en el espacio exterior, y su madre y La Raposa, prefieren el interior. Hay una oposición centro-periferia. En el centro del escenario está lo bueno: la juventud, la rebeldía, la libertad, el rechazo de la tentación –la pureza-. En la periferia, lo maduro, lo pragmático e indigno, la experiencia dominada por la avaricia, el deshonor, la tiranía.
-------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

LIGAZÓN / ESCENA 1: correspondiente a la primera escena del texto, compuesta por tres situaciones dramáticas. La primera, no recogida en el texto, es una introducción de la escena, en un espacio interior/ exterior relacionado con la taberna.

B) EN LA REPRESENTACIÓN

PERSONAJE :LA MOZUELA		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	En la primera situación dramática hay un silencio verbal absoluto, aunque ladra al final de la misma (00:04:16).

		En la segunda situación dramática hay un diálogo permanente con la Raposa. Se advierte una presencia mayoritaria de exclamaciones e interrogaciones, conforme la propuesta de La Raposa obtiene rechazo (00:04:52 a 00:08:58).
	TONO>	No hay comunicación verbal en la primera situación dramática de la escena, aunque se emiten ladridos (00:04:16). En la segunda situación dramática es un intercambio de frases corteses, amables, la muchacha tiene un tono irónico, de juego, juvenil en las réplicas (00:04:52 a 00:06:56). Muy distinta es la tercera situación dramática de la escena, pues asistimos a una discusión y su tono es <i>in crescendo</i> , conforme La Raposa explica su oferta y La Mozuela la rechaza. En la parte final de la escena debe ser un tono muy airado, de enfado (00:06:56 a 00:08:58).
2.Expresión corporal	MÍMICA>	En la primera situación dramática la Mozuela aparece sirviendo en la taberna, a los hombres, y luego adopta una postura sentada en el suelo, con cierto tinte erótico – se sube una parte del vestido enseñando una pierna-, para terminar adoptando una situación de espera, mientras todos la contemplan y la desean (00:03:07 a 00:04:18). Luego el viento desplaza a la actriz hasta el lugar de comienzo del texto: la puerta de la taberna (00:04:25). La mímica es alegre, en la segunda situación dramática, correspondiente a su edad. En la tercera situación dramática se ve agredida por la Raposa, sometida a ella, aunque intenta separarse repetidamente.
	GESTO>	Son gestos juveniles, de temor ante los hombres expectantes en la taberna. De ensoñación sentada en el exterior, también de espera de algo distinto, de algo mejor. En la segunda situación dramática son gestos naturales, conforme se desarrolla el proceso de seducción de la Raposa. Su cara expresa felicidad natural, atracción por la gargantilla (00:06:39). En la tercera situación dramática hay tensión en sus gestos, dolor – es mordida, atrapada y hay un intento de agresión por parte de La Raposa.
	MOVIMIENTO>	En la primera escena dramática aparece en el escenario cuando los demás personajes ya lo han ocupado (00:02:52): oscila desde la izquierda (donde aguardan los hombres de la taberna), al

		<p>centro (donde es escrutada por el hombre rico y la Raposa), para terminar, impulsada por el viento, rodando, a la derecha, junto a la puerta de la venta, colocándose en el punto de partida del comienzo de la escena según el texto (00:04:25). En las dos situaciones dramáticas siguientes, se sigue un movimiento de derecha a izquierda, a modo de la escritura semita, pasando por el punto medio, donde la cucaña fálica preside la escena y queda establecido el espacio de la sensualidad. En la tercera escena se produce una huida hacia la parte izquierda del escenario, el punto más alejado de la venta, y de las dos comadres.</p>
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	<p>En la primera situación dramática lleva una especie de máscara de madera de bellas y suaves formas, pues no en vano el autor define la obra como <i>auto para siluetas</i> (00:02:52). A partir de la segunda escena dramática es cuando aparece al natural, sin apenas maquillar. Es una chica joven, trabaja en la venta. No necesita maquillaje, es suficiente con su fresca natural.</p>
	PEINADO>	<p>Pelo negro, largo (hasta los hombros) , recogido en un moño y dividido en dos mitades idénticas.</p>
	TRAJE>	<p>Es un traje claro, de color salmón desvaído, le llega hasta los tobillos y se cubre con un mandil de un color muy parecido. A pesar de ser un vestido de faena, se ciñe a sus formas y marca su cuerpo. Va descalza, como corresponde a una chica joven y de escasos recursos.</p>
4. TIEMPO>	<p>La primera escena se desarrolla en tres momentos, todos ellos de carácter lineal: en la primera situación dramática es el viento el que trae a todos los personajes hasta la escena (00:01:37), la Mozuela aparece al final, dedicada a sus quehaceres de la venta. Es un tiempo rápido, sencillo, que se detiene en la ensoñación con que mira hacia la luna, mientras el resto de personajes la desean, de una forma u otra (por lujuria, los hombres; y por avaricia, las mujeres). En la segunda situación dramática hay un tiempo lineal, en el que ya comienzan las prolepsis (el desgaste físico por el paso del tiempo o las enfermedades) (00:07:10), y la tercera situación dramática también es lineal, con una prolepsis muy llamativa: la adivinación del enamoramiento del personaje con algún muchacho desconocido (00:08:46).</p>	
5. ESPACIO>	<p>El espacio va de izquierda a derecha, y luego termina en la izquierda. En la izquierda existe la libertad, es el espacio donde</p>	

	<p>aparecen los personajes externos a la venta: (los hombres de la taberna, la Raposa y el hombre rico). En la derecha está instalada la venta, es el espacio de la madre, de la autoridad, de la opresión, de lo deshonesto. De allí vendrá la madre, y en ese espacio permanecerá. Hacia allí va la Raposa, y termina desapareciendo por él. De allí proviene la Mozuela, que se terminará instalando en el espacio izquierdo de la escena. El centro es distinto, es el espacio de la ensoñación (la Mozuela mira la luna e imagina), es también el espacio de la realidad prosaica (el dornil, o más bien el barreño para lavar los platos), el lugar de la cucaña fálica donde la Raposa y el hombre rico observan a la Mozuela, y donde la vieja celestina intenta seducir con la gargantilla a la joven, además de retenerla cuando ésta rechaza su embajada (00:07:04). Por eso la Mozuela termina instalándose en el espacio de la izquierda, el de la libertad. Su movimiento es en línea con el movimiento solar terrestre, desde la derecha – lo interno, el espacio de la opresión y la autoridad-, hacia la izquierda –el espacio de la libertad, de lo externo-.</p>
--	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------



Escena o, introito – La Mozuela con máscara.



La Raposa prende la gargantilla en torno al cuello de la Mozuela. Un regalo que inmediatamente será rechazado.

PERSONAJE : LA RAPOSA

1.Texto pronunciado	PALABRA>	En la primera situación dramática no habla, solo acecha. En la segunda y tercera situaciones dramáticas primero se produce el contacto con La Mozuela y el intento de seducción a través de la gargantilla (00:06:39), luego hay una discusión airada, con gran enfado en tono exclamativo.
	TONO>	No existe para la primera situación dramática, pero sí aparece en los dos situaciones posteriores de la escena. En la segunda es un registro zalamero, conforme muestra la gargantilla y pretende que La Mozuela la acepte (00:06:39). En la tercera situación es un tono constante de reproche – achacando a la Mozuela su inexperiencia en la vida-, y de enfado, al comprobar que la muchacha no acepta entrar en el juego que ella propone.

2.Expresión corporal	MÍMICA>	La correspondiente a una persona mayor – encorvamiento-, que se mueve con dificultad – es coja-, y se apoya, por ello en un bastón. Su actitud es zalamera, tentadora, suave y armoniosa en la segunda escena, para convertirse en violenta en la tercera escena, mordiendo a la Mozuela (00:07:59) (lo que no recoge el texto original), e intentando agredirla con el bastón (tampoco lo recoge el texto original) (00:08:25).
	GESTO>	En la primera situación dramática su gesto es de observación de la Mozuela; está al acecho, de caza. En la segunda situación dramática su gestualidad es tentadora, suave, natural, seductora, para convertirse en violenta en la tercera situación dramática, donde llama la atención la actitud de husmear en los órganos sexuales de la Mozuela (el vientre, los senos), para saber si está enamorada o no (00:08:40).
	MOVIMIENTO>	Es coja, de cierta edad, lleva bastón y cojea muy exageradamente. Aparece en escena desde la izquierda (00:04:43) para instalarse en el centro, de allí se traslada a la derecha para entrar en contacto con la Mozuela y tentarla. Luego se vuelve a trasladar al centro, el lugar de las realidades y las ensoñaciones, para desaparecer por la derecha, el lugar de la autoridad y la experiencia, en busca de la Ventera (00:09:06).

3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	En la primera situación dramática lleva una máscara de madera basta, y en las dos siguientes situaciones de la escena aparece con los pómulos y los ojos muy destacados, sin brillo, correspondiente a una mujer bastante madura.
	PEINADO>	Lleva el pelo corto (no llega a media melena), con un peinado sencillo donde destacan las canas, acorde con una mujer madura.
	TRAJE>	Viste con mayor elegancia que la Mozuela, lleva una especie de chaqueta larga, un gabán, de color marrón grisáceo, de tono elegante, zapatos y medias negras, camisa y un bastón negro reluciente con empuñadura de madera fina. Es, junto al hombre rico, el personaje que mejor viste en la obra.
4. TIEMPO>	Su tiempo es lineal y aparentemente superior socialmente al de los otros personajes, pues ha aparecido en el comienzo de la escena acompañando al hombre rico, viste mejor que las otras mujeres y es protagonista en las dos últimas situaciones dramáticas de la primera escena. Ella es el personaje que marca el tiempo de la segunda escena –el introito y la primera escena- pues es su trato con el hombre rico (00:04:11), su intento de seducción de la Mozuela, y su enfado final (00:08:58), el que preside las acciones de la escena.	
5. ESPACIO>	Aparece en la segunda situación dramática de la primera escena, desde la izquierda, el lugar de lo exterior, de la libertad, hasta la derecha, donde espera La Mozuela, para arrastrarla hacia el centro – donde el presente se teje- y terminar desapareciendo de la escena por la derecha (00:09:06), el lugar de la autoridad, de la imposición. Hace, por tanto, un camino opuesto al movimiento solar terrestre, es un camino desde la oscuridad – lo externo- hacia la luz –lo interno-.	





La Raposa intenta someter la voluntad de la Mozuela.

PERSONAJE : EL HOMBRE RICO/ EL BULTO DE MANTA Y RETACO (En el *dramatis personae* original)

1.Texto pronunciado	PALABRA>	En la primera situación dramática no habla, solo acecha. Después, desaparece de la escena.
	TONO>	No habla, así que no se puede delimitar ningún tono.

2.Expresión corporal	MÍMICA>	La correspondiente a una persona mayor - encorvamiento- en la primera situación dramática. Tiene una postura acechante, de cazador libidinoso. Exagera mucho la entrega de la gargantilla para que el público la perciba (00:04:10).
	GESTO>	En la primera situación dramática su gesto es acechante y lujurioso. También es rimbombante en la entrega de la joya, avaricioso con el valor de la misma (00:04:10). Recuerda al fante de mister Scrooge en <i>Cuento de Navidad</i> , de Dickens.

	MOVIMIENTO>	Son movimientos lentos, escasos cuando está al acecho en la primera situación, y exagerados cuando se desprende de la joya. La lujuria domina su mimesis, pareciendo que podría lanzarse, bestialmente, a cada momento, sobre el cuerpo de la Mozuela.
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	Apenas se distingue, pues es un personaje siempre oculto, al fondo de la escena, pero destaca su nariz aguileña, la nariz de un ave de caza.
	PEINADO>	Apenas se le aprecia bajo la chistera, pero tiene el pelo negro.
	TRAJE>	Viste con mucha elegancia, diferenciándose de los otros personajes masculinos: chistera negra, abrigo de cuerpo entero, también oscuro, de paño grueso y bueno. Pantalones grises y botines en blanco y negro. Su atuendo revela su posición superior, en cuanto a lo económico y lo social.
4. TIEMPO>	Solo aparece en la primera situación dramática (00:01:52 a 00:04:23): es un motivo más que un personaje, su virtud, como la de Pepe el Romano en <i>La casa de Bernarda Alba</i> , es estar siempre presente sin aparecer apenas. Es un personaje atemporal, pues mientras el tiempo juega en contra de la Mozuela, y ya ha hecho su trabajo en la Ventera y la Raposa, el hombre rico es un personaje atemporal, un símbolo sin tiempo de la avaricia y la lujuria humana: siempre está ahí.	
5. ESPACIO>	Aparece desde la izquierda (00:01:52) para ocupar el centro de la escena –el lugar de las realidades presentes- en acecho. Luego, el viento, le hará desaparecer de nuevo por la izquierda (00:04:23). Es un personaje externo, y siempre permanece así, viene de la izquierda –el exterior, la libertad- y su pretensión será llegar a la derecha – donde la opresión y la autoridad le garantizan la satisfacción del deseo sexual- Es un viaje hacia el placer, hacia la lujuria, hacia la luz.	



El Bulto acechando tras el poste.

PERSONAJES : CUATRO HOMBRES, CLIENTES DE LA TABERNA.

1.Texto pronunciado	PALABRA>	Solo aparecen en la primera situación dramática (00:01:37 a 00:04:21), no hablan nunca. Sin embargo su acompasamiento en el golpeo del suelo con el pie adquiere carácter completamente significativo, de exigencia de atención por parte de la Mozuela, con una enorme tensión sexual (00:03:18 a 00:03:48).
	TONO>	No hablan, así que no se puede delimitar ningún tono.

2.Expresión corporal	MÍMICA>	Se colocan en una especie de semicírculo donde acechan a la Mozuela, esperando que les sirva la bebida – parece aguardiente-, pero con una clara tensión sexual (00:03:18).
	GESTO>	Es imperativo, extienden el brazo con el vaso preparado exigiendo ser atendidos.
	MOVIMIENTO>	Son movimientos coordinados, no son personajes aislados y diferenciados, sino que se mueven en manada, como los lobos, sustituyéndose los unos a los otros en el acecho y presión a la Mozuela.

3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	Apenas se distingue, parecen llevar máscaras y se colocan a la izquierda, en una zona poco iluminada.
	PEINADO>	Llevan una especie de boina barata y pelo negro.
	TRAJE>	Visten gabanes largos y oscuros, pobres, sin brillo, con pantalones negros y van descalzos. Son campesinos u obreros, todos aparecen indiferenciados –salvo uno que lleva un gabán claro, pero sin relevancia escénica-.

4. TIEMPO>	Solo aparecen en la primera situación dramática (00:01:37 a
----------------------	-------------------------------------------------------------

	00:04:21). Los trae y se los lleva el viento. Su tiempo es lineal, son los clientes de la taberna que beben y se van. Es un tiempo de presente continuo. Es similar al tiempo animal.
5. ESPACIO>	Aparecen desde la izquierda –el espacio exterior-, llegan hasta el centro – el espacio de las realidades, para volver a la izquierda y desaparecer de escena tras la primera secuencia dramática. El viento los trae y se los lleva. Giran en corro para ser atendidos por La Mozuela y logran arrebatarse la botella (00:03:48), aunque su intención sexual es evidente. Igualmente, el viento los hará salir de escena por la izquierda. Son la intrahistoria de la obra, los personajes sin nombre, sin parlamento, sin voz, decorados humanos.



La Mozuela sirviendo a los parroquianos.

FUERA DEL ACTOR

6.Espacio escénico	ACCESORIOS>	<p><u>La venta</u>, representada por una caseta vasta de madera en la derecha del escenario.</p> <p><u>El dornil</u>, en el centro, transformado en un barreño para lavar los platos.</p> <p><u>Un balde de aluminio</u> de fregar suelos.</p> <p><u>La cucaña central</u>, un palo enhiesto y fálico, redondeado en el extremo superior.</p> <p><u>Una botella de aguardiente</u>.</p> <p><u>Cuatro vasos de cristal</u>.</p> <p><u>Una luciente gargantilla</u> de aljófares y corales.</p>
	DECORADO>	Minimalista: el espacio escénico se articula en tono a la cucaña, y la caseta de la venta, en la derecha, se ilumina al abrirse. Es un espacio desnudo correspondiente a una pobreza y miseria que no

		permite nada más que lo esencial.
	ILUMINACIÓN>	En el introito apenas se ilumina una franja central, perpendicular al patio de butaca (00:00:33). En la primera escena pasamos de una luz azulada, nocturna, lunar, a una luz más intensa, y cálida que en el introito –simbolizando la lujuria– así como cuando se abre la venta –la casa, el interior–. En general, la escena es dominada por una luz soñadora, nocturna, marcando el espacio donde todo es posible, que se hace más intensa en el centro del escenario –el espacio de la realidad–.

7.Efectos sonoros no articulados	MÚSICA>	En la primera situación dramática de la escena primera aparece una música medieval, de zanfoña, repetitiva, de carácter galaico, que se repetirá a lo largo de la obra. Luego suena un acorde al final de la primera escena.
	SONIDO>	El viento aparece en el introito (00:00:45), sumado a un ruido de cascabeles – el cambio de destino, el placer–. Vuelve al comienzo de la primera situación dramática, donde la Mozuela ladra. Al final de la escena volverán a oírse los ladridos , es un elemento realista (la acción transcurre en una pequeña aldea gallega), pero al mismo tiempo una advertencia (la Mozuela también ha ladrado al final de la primera situación dramática en 00:04:15).

8. TIEMPO>	Es una sucesión de instantes lineales relacionados lógicamente: el introito con la presencia simbólica del viento, la aparición de los personajes de la obra también traídos por ese viento de cambio, de modificación de una situación inicial estable, y el comienzo de la acción dramática en el punto aristotélico de presentación del drama: el encargo de la acción celestinesca y el comienzo de su puesta en marcha. Es un tiempo de sucesos que no termina, aunque hay dos prolepsis verbales: los estragos del paso del tiempo en la belleza humana (la Raposa), y la mención a las tijeras (la Mozuela) al final de la primera escena, que resultará profética (00:08:36).
----------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

9. ESPACIO>	Hay una oposición simbólica izquierda-derecha, con una tendencia concéntrica de la escena. La izquierda representará el lugar por donde aparecen los personajes, es, por tanto, el exterior: la libertad, la inmoralidad, la seducción, la lujuria. La derecha está ocupada por la caseta de la venta, es el espacio del autoritarismo, de la madre castradora, de la avaricia y lo deshonesto. El centro es el presente, el
-----------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	<p>lugar donde ocurren los hechos frente al espectador, presidido por la cucaña fálica que consagra la lujuria como motivo escénico. Es, por tanto, un movimiento solar, de la luz a la oscuridad o viceversa. El espacio está prácticamente vacío, así que los pocos elementos que aparecen tienen un carácter profundamente simbólico y representativo, permitiendo los movimientos bruscos y rápidos de los personajes – la lujuria, las pasiones-.</p>
--	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

5.5.4 DIFERENCIAS REPRESENTATIVAS ENTRE EL TEXTO DRAMÁTICO Y LA REPRESENTACIÓN:

La primera escena de la representación incluye una secuencia dramática que no está recogida en el texto original, ni siquiera en la acotación inicial: la presencia simbólica del viento fuerte que va a cambiar la vida, la historia de las miséras gentes que protagonizan la obra; la aparición de personajes no contemplados en el texto: la Ventera, la Raposa y el hombre rico (el bulto de manta y retaco), y los cuatro hombres de la taberna. Es cierto que no hay comunicación verbal, pero mímicamente plantean los elementos principales de la obra: el deseo sexual, la lujuria, que provoca sin querer la edad y gracias de la Mozuela y que es el *modus operandi* del hombre rico; la avaricia en las comadres, que pretenden sacar provecho de la lujuria del hombre rico, y la rebelión de la Mozuela frente a la lujuria y avaricia de unos y otros, que terminará imponiendo su propia gestión del sexo (con quien ella decida), la muerte del pecador y el castigo de las avariciosas. El plano significativo queda enormemente reforzado por esta especie de introito a la escena 1. Los personajes portan máscaras de madera, en clara relación con el carácter de espectáculo para marionetas con que el autor define en la mayoría de las obras que componen el *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y La Muerte*. En el desarrollo de la escena 1 hay una fidelidad absoluta al texto de la primera edición, la de 1927, Vol. IV de la Opera Omnia, editada por el propio autor, y la implementación de significantes viene dada por el movimiento de los actores (el orden izquierda-centro-derecha), de un claro simbolismo, y su gestualidad (el mordisco de rabia de la Raposa hacia la Mozuela, y sus intentos de pegarla con el bastón, y sobre todo ese sometimiento de la Mozuela, casi sádico, junto a la cucaña, donde la Raposa la huele, como un animal de presa olfatea el rastro de su víctima, para conocer que tiene ya querencia amorosa por otro, es decir, que hay un rival en el negocio celestinesco que pergeña). La presencia de accesorios añadidos al texto original, como la presencia de la gargantilla en el introito, o el barreño de aluminio con agua que permanece constantemente junto a la cucaña (y que reflejará la Luna, convirtiéndose en el espacio poético del escenario) aclaran el significado de la obra, pero más la implementan los escasos recursos de sonido: la percusión de los pies de los clientes de la taberna ante la presencia de la Mozuela (creando una tensión sexual muy intensa), los ladridos de la Mozuela en el introito (significando su fiereza, su actitud indómita ante todos los que quieren

decidir su destino), y la presencia del viento como hilo desencadenador de las pasiones, inciden muy positivamente en la percepción del espectador, y cargan de simbolismo una obra breve del autor. Por último, la música de zanfoña recrea un ambiente gallego, actuando a modo de patronímico musical, además de sugerir, como el propio instrumento (un organillo muy desarrollado en la Edad Media, de presencia mayoritaria como atestiguan las alusiones al instrumento, sin ir más lejos, en el Pórtico de la Gloria, de Santiago de Compostela), un tiempo pasado, primitivo, antiguo, natural y brutal en sus pasiones.

PERSONAJES	En la primera secuencia dramática aparecen una gran cantidad de personajes que no están recogidos en el texto original (la Ventera, la Raposa, la Mozuela, el bulto de retaco y manta –el hombre rico-, y los parroquianos de la taberna (cuatro hombres).
FUERA DE LOS ACTORES	Los elementos musicales y sonoros (música de zanfoña, sonido de viento, ladridos de la Mozuela, percusión de los hombres de la taberna con los pies) implementan, junto a la gestualidad (husmeo de la Raposa sobre el cuerpo de la Mozuela. Gestos violentos del mismo personaje (mordisco, intento de agresión a bastonazos sobre la Mozuela), el significado de la obra.

Se produce una implementación significativa hacia el espectador en la representación de la obra por inserción de elementos ajenos al texto de la representación, así como la inserción de una secuencia dramática no contemplada por el texto.

5.5.5. LIGAZÓN / ESCENA 2

A)

EN EL TEXTO:

PERSONAJE :LA MOZUELA		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	Combina la canción inicial de la escena (elemento que se repite a menudo, en ese mismo sitio, en las siguientes escenas, y que actúa a modo de <i>introito</i> de la situación escénica, muchas veces resumen

		fundamental del nudo dramático), y el diálogo con el segundo personaje, el Afilador.
	TONO>	Comienza, en la canción, siendo sarcástica, de menosprecio hacia la Raposa, para continuar, ya en conversación con el siguiente personaje, de carácter interrogativo, propio del acto de conocer a la otra persona, con preguntas que tratan de ubicar al Afilador: <i>¿Vives de esas pagas?</i> (Pág.17), para adquirir, más tarde, un tono exclamativo, indicio del inicio de una cierta pasión amorosa, pasando del conocimiento a la ilusión: <i>¡Nunca hasta el momento me has visto y tacha me pones!</i> (Pág.19), y termina en una posición más calmada, de diálogo cargado de intenciones y ya iniciando una familiaridad positiva y aceptada: <i>Tómalas, y lúcete tunante.</i> (Pág.19).
2.Expresión corporal	MÍMICA>	La canción inicial se presta a acompañarla con el cuerpo, y la mímica con respecto al Afilador tiene que ser estática, pero de ofrecimiento corporal: lucir el cuerpo, agitar el cabello, abrir las piernas, no proteger el pecho o el vientre, etc., son movimiento de cortejo, de presencia, de exponerse y pavonearse sutilmente.
	GESTO>	Por el diálogo, de señalar la cara y dar las tijeras a afilar.
	MOVIMIENTO>	Por el diálogo viene a ser un movimiento elíptico entre dos cuerpos celestes que se aproximan y se alejan. La Mozuela debe permanecer a veces quieta, en el centro de la escena, con el Afilador rondándola. En otras ocasiones, es ella la que inicia el alejamiento, el juego, ocultándose al Afilador para que la busque: <i>[El Afilador] Sal al claro de luna para bien verte.</i> (Pág.18)
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	El mismo de la escena anterior.
	PEINADO>	El mismo de la escena anterior.
	TRAJE>	El mismo de la escena anterior.
4. TIEMPO>	Es un tiempo lineal, rápido, como corresponde a una naciente ilusión amorosa. En realidad, son tres escenas concatenadas que deben pasar –de forma verosímil fruto del decoro escénico- de un desconocimiento inicial, al conocimiento del otro, el tanteo mutuo con indicios amorosos, un breve cortejo, y el nacimiento de un amor. Es un tiempo sencillo, con intensidad creciente al que asisten los espectadores. Este tiempo es privado, interno, pertenece a lo más auténtico de sus protagonistas, y como tal, como un hecho interno al que asistimos, en plan <i>voyeur</i> , desde la cuarta pared,	

	debe representarse.
5. ESPACIO>	Se produce una dicotomía, pues es un espacio escénico exterior (libre, mágico, donde toda posibilidad puede suceder, no controlado por los adultos), pero al mismo tiempo es un espacio interior, el del amor naciente de los personajes, un sitio único que gira en torno a ellos dos, y donde el exterior queda fuera sin más barrera que la de los sentimientos.

PERSONAJE : EL AFILADOR		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	Inicia también la escena con el son característico de los afiladores: <i>¡Afilar tijeras y navajas!</i> . (Pág.17). Luego se produce el diálogo con la Mozuela.
	TONO>	Comienza con el tono característico de anuncio de los afiladores, y luego en el diálogo con la Mozuela adopta un tono conversacional normal, aunque cargado, progresivamente, de seducción. Su tono no es interrogativo (es la Mozuela quien quiere conocerlo), y tampoco es excesivamente exclamativo (es un hombre joven, está más hecho que la Mozuela), aunque se va dejando llevar por el buen rumbo de la situación: <i>¡Te las dejaré como la Reina de España!</i> . (Pág.20).
2.Expresión corporal	MÍMICA>	Es un hombre cargado (la rueda de afilar), y allí donde la deposita, se asienta. No parece que el diálogo induzca a una mímica exagerada, sino más bien a gestos de seducción contenidos.
	GESTO>	Colocar la rueda de afilar en posición, tal vez hacerla girar, pedirle las tijeras a La Mozuela y afilarlas.
	MOVIMIENTO>	El Afilador se mueve poco, está anclado a su rueda de afilar, y de ella no se puede separar, en todo caso, moverse hacia la Mozuela en distancias cortas. Es un personaje estático, de la tierra, él no tiene la magia de La Mozuela.
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	El correspondiente a un protagonista joven. Es un hombre rudo, curtido en los caminos, presumiblemente con el moreno de quien vive constantemente al aire libre.
	PEINADO>	Ninguno en especial. No está recogida ninguna indicación en las acotaciones, podría, incluso, llevar

		un sombrero (sería lógico para quien anda constantemente por los caminos).
	TRAJE>	Sencillo, pobre, es un pequeño comerciante ambulante. Probablemente unas botas modestas muy usadas, un pantalón y camisa sencillas, con algún tipo de gabán, o chaqueta, o alguna prenda de abrigo, para poder protegerse de la lluvia y del frío. Debería llevar algún zurrón o morral, con sus pertenencias, y alguna manta enrollada para echarse a dormir en cualquier parte.
4. TIEMPO>	Es un tiempo lineal, rápido, como corresponde a una naciente ilusión amorosa. En realidad, son tres escenas concatenadas que deben pasar –de forma verosímil fruto del decoro escénico- de un desconocimiento inicial, al conocimiento del otro, al tanteo mutuo con indicios amorosos, un breve cortejo, y el nacimiento de un amor. Es un tiempo sencillo, con intensidad creciente al que asisten los espectadores. Este tiempo es privado, interno, pertenece a lo más auténtico de sus protagonistas, y como tal, como un hecho interno al que asistimos, en plan <i>voyeur</i> , desde la cuarta pared, debe representarse.	
5. ESPACIO>	Se produce una dicotomía, pues es un espacio escénico exterior (libre, mágico, donde toda posibilidad puede suceder, no controlado por los adultos), pero al mismo tiempo es un espacio interior, el del amor naciente de los personajes, un sitio único que gira en torno a ellos dos, y donde el exterior queda fuera sin más barrera que la de los sentimientos.	

FUERA DEL ACTOR		
7.Espacio escénico	ACCESORIOS>	La rueda del afilador y las tijeras que la Mozuela debe llevar encima.
	DECORADO>	El mismo de la escena anterior: espacio exterior, sin apenas elementos. A un lado de la escena, la venta y su abrevadero.
	ILUMINACIÓN>	Debe concentrarse en los dos protagonistas y dejar el exterior en sombras, para subrayar la creación de un espacio propio, y para que permite a La Mozuela, <i>desaparecer</i> de la vista del Afilador.
8.Efectos sonoros no	MÚSICA>	No hay indicaciones en las acotaciones, aunque se inicia con una canción cantada por La Mozuela.

articulados	SONIDO>	Al principio suena el ladrido lejano de varios perros, signo lógico y elemento realista de una aldea, pero también se puede interpretar como una advertencia por el peso que tendrá posteriormente en la segunda venida del Afilador.
9. TIEMPO>	Es un tiempo lineal, interior de los dos personajes principales, que inician su propio tiempo, en oposición al tiempo de los demás personajes, que buscan justamente, el mismo efecto pero con otra persona.	
10. ESPACIO>	Es el mismo de las escenas anteriores, pero el espacio exterior se convierte aquí en un espacio interior de complicidad y sentimiento, es el espacio de los personajes positivos de la obra.	

B) EN LA REPRESENTACIÓN

PERSONAJE :LA MOZUELA		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	Inicia la escena con una canción burlona (00:09:17), alusiva a la situación dramática (son cuatro hexasílabos, los dos primeros con ritmo anfibráquico, y los dos últimos con ritmo trocaico), es una copla, una cuarteta de romance. Luego vendrá el diálogo con el afilador, desarrollado en tres situaciones dramáticas, donde se produce el enamoramiento de ambos, sobre todo de ella, que aparece como más joven. Es un amor a primera vista, del mismo calibre que <i>Romeo y Julieta</i> , pero en el brutal campo gallego.
	TONO>	Comienza, en la canción, en tono sarcástico, de menosprecio hacia la Raposa (00:09:17), para continuar, ya en conversación con el siguiente personaje, de carácter interrogativo, propio del acto de conocer a la otra persona, con preguntas que tratan de ubicar al Afilador: <i>¿Vives de esas pagas?</i> (00:10:45), para adquirir, más tarde, un tono exclamativo, indicio del inicio de una cierta pasión amorosa, pasando del conocimiento a la ilusión: <i>¡Nunca hasta el momento me has visto y tacha me pones!</i> (00:11:13) , y termina en una posición más calmada, de diálogo cargado de intenciones y ya iniciando una familiaridad positiva y aceptada: <i>Tómalas, y lúcete tunante</i> (00:11:32).

2.Expresión corporal	MÍMICA>	La canción inicial (00:09:17) es de rebeldía y sarcasmo hacia las comadres, especialmente La Raposa, que está dentro de la venta. Esta actitud cambia radicalmente a medida que se desarrollan las siguientes situaciones dramáticas. En la primera se produce el encuentro entre ambos jóvenes que tontean bajo la experiencia vital del Afilador. En la segunda situación dramática, y a costa del Afilador, el cortejo entra en una fase más profunda, al exigir de la Mozuela una primera prueba que descarte la indiferencia. Esa prueba se produce en la tercera secuencia dramática cuando ambos comparten una copa de anís (00:14:10 a 00:14:23), y comienza a producirse una tensión sexual que se resuelve positivamente, aunque el Afilador prosiga su camino.
	GESTO>	Los gestos de La Mozuela son, en general, de cierta vergüenza, pues es una chica muy joven, y le gusta tanto el tanteo amoroso del Afilador como denota miedo, y quiere tenerle a distancia y bajo control. Cuando le despidе da una muestra de carácter amenazándole con las tijeras (00:13:12) dentro del contexto amable de juego amoroso que mantienen ambos personajes. Al final ocultará su rostro apoyada en la cucaña central (00:14:50). Quiere ocultarse a las comadres, al trato deshonesto, a la lujuria de quien no desea.
	MOVIMIENTO>	Básicamente son movimientos naturales, que pretenden mantener al Afilador a cierta distancia, desplazándose entre la venta, a la derecha –la casa, la seguridad- y el centro, en torno a la cucaña – el presente excitante, el inicio de la realidad amorosa, lo prohibido y lo nuevo: el amor-. La acción de amenaza con las tijeras (00:13:12) es un movimiento brusco y resuelto que demuestra el carácter del personaje.
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	El mismo de la escena anterior.
	PEINADO>	El mismo de la escena anterior.
	TRAJE>	El mismo de la escena anterior.
4. TIEMPO>	Es un tiempo lineal, rápido, como corresponde a una naciente ilusión amorosa. En realidad, son tres escenas concatenadas que deben pasar –de forma verosímil fruto del decoro escénico- de un desconocimiento inicial, al conocimiento del otro, el tanteo mutuo con indicios amorosos, un breve cortejo, y el nacimiento de un amor. Es un tiempo sencillo, con intensidad creciente al que asisten	

	los espectadores. Este tiempo es privado, interno, pertenece a lo más auténtico de sus protagonistas, y como tal, como un hecho interno al que asistimos, en plan <i>voyeur</i> , desde la cuarta pared, debe representarse.
5. ESPACIO>	Desde la parte derecha del escenario hasta el centro del mismo. Es una oscilación interior (la casa, la seguridad, la madre) – exterior (lo desconocido, lo deseado, el amor, el hombre).



La Mozuela baila y se burla.

PERSONAJE: EL AFILADOR		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	Inicia también la escena con el son característico de los afiladores: <i>¡Afilan tijeras y navajas!</i> (00:09:49) (00:14:33). Con esta misma canción terminará la escena (no está recogido en el texto original). Tampoco aparece en el texto original una pequeña canción, interpretada por el personaje, con su flauta de Pan (00:13:41), bajo el influjo de la Luna, que simboliza el reconocimiento de su súbito enamoramiento. Luego se produce el diálogo con La Mozuela. En él, el Afilador se muestra amable y seductor, llevando la iniciativa amorosa.
	TONO>	Es un tono amable, seductor, natural, que se va haciendo progresivamente más erótico, con alguna muestra de fanfarronería (cuando presume de la ayuda del Diablo para dar la vuelta al mundo) (00:13:18).

2.Expresión corporal	MÍMICA>	Es un hombre cargado (la rueda de afilar), y allí donde la deposita, se asienta. Por un lado está las acciones propias de un afilador (afilador con polea manual accionada a pedal) (00:11:41). Por otro lado aparece el hombre seductor, que se acerca a la mujer deseada, y que llega a rozar la mano que le ofrece la copa de anís (00:14:16).
	GESTO>	Colocar la rueda de afilar en posición, hacerla girar, pedirle las tijeras a La Mozuela y afilarlas. Acercarse a La Mozuela e intentar rozar sus manos (00:14:16).
	MOVIMIENTO>	El primer movimiento es sorprendente para el espectador, pues se introduce en escena a través de la cuarta pared, del espacio de los propios espectadores (00:10:12). Luego se sitúa en el centro de la escena y se mueve poco (instala allí su piedra de afilar y la utiliza), se desplaza en ocasiones hacia la derecha en busca de la Mozuela, y desaparece por la izquierda del escenario. Sus andares son lentos, medidos, seguros, no tiene prisa. Es un hombre joven acostumbrado al espacio exterior en el que vive habitualmente.
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	Es un hombre mal afeitado, como corresponde a una vida errante. No hay un efecto de maquillaje especial.
	PEINADO>	Se cubre con un sombrero gris de fieltro, pero su pelo es negro, abundante y largo. Lo lleva descuido, como el de una persona que rueda por los caminos.
	TRAJE>	Sencillo, pobre, es un pequeño comerciante ambulante. Viste sombrero de fieltro gris, apto para protegerse del sol, la lluvia y el frío, camisa blanca remangada hasta los codos, chaleco gris, a rayas, desabrochado, pantalón oscuro, gastado y botas o zapatos negros. No se advierte la opulencia del hombre rico, pero tampoco la miseria de los hombres de la taberna.
4. TIEMPO>	Es un tiempo natural, lineal, en el desarrollo de una acción interior: la del encuentro, conocimiento y enamoramiento de los dos personajes escénicos. La acción se muestra en un presente continuo.	

<p>5. ESPACIO></p>	<p>El Afilador aparece por el centro del escenario, sorprendentemente desde la cuarta pared (00:10:12), se instala a la izquierda de la cucaña – el espacio de la realidad- moviéndose hacia la derecha – el espacio de la seguridad y de la opresión- en busca de la Mozuela, para volver al centro y salir por la izquierda – el espacio de la libertad, lo exterior, lo desconocido- (00:14:39). Es un personaje exterior, ajeno a la trama escénica, que irrumpe en ella desde lo desconocido y será fundamental para truncar el plan conjunto de avaricia y lujuria, aunque el sexo esté presente, de una forma natural, en él mismo.</p>
---------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------



El Afilador toca su flauta hacia la Luna.

FUERA DEL ACTOR

7.Espacio escénico	ACCESORIOS>	<p><u>La rueda de amolar.</u></p> <p><u>Las tijeras y la copa de anís</u> que maneja la Mozuela.</p> <p><u>La perrona plateada</u> (en el texto original, negra), que la Mozuela ofrece al Afilador en pago de sus servicios.</p> <p><u>La siringa</u> propia del Afilador.</p> <p><u>El dornil.</u></p>
	DECORADO>	El mismo de la escena anterior: espacio exterior, sin apenas elementos, la cucaña central y la caseta de la venta a la derecha.
	ILUMINACIÓN>	Hay mucha luz, es una luz más bien blanca, lunar, intensa, que subraya la súbita pasión que nace entre los dos personajes de la escena.

8.Efectos sonoros no articulados	MÚSICA>	La copla inicial de la Mozuela (00:09:17), luego la música propia del Afilador (marcando el principio y el final de la escena) (00:09:49 a 00:14:33), y unos acordes de ensoñación, aparentemente espontáneos (00:13:41), interpretados en la segunda situación dramática por el Afilador, hacia la Luna, en actitud de ensueño y ensimismamiento.
	SONIDO>	El de la rueda de amolar al afilar las tijeras (00:11:41).

9. TIEMPO>	Es un tiempo lineal, natural, en presente. Es un tiempo interno, el de los amantes, sin las brusquedades y aceleraciones que producen los otros personajes, especialmente las comadres.
------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

10. ESPACIO>	Es el mismo espacio de la escena anterior. La escena se centra en torno a la cucaña y la venta, es decir, el centro y la derecha del escenario – el momento presente, el carpe diem del centro, y la seguridad de la venta, en la derecha del escenario. El personaje excéntrico, el Afilador, pues su órbita errante le trae al escenario y le aleja del mismo, saldrá por la izquierda -el espacio de la libertad, y de lo exterior-.
--------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------



La escena del vaso: el primer intercambio amoroso entre la pareja protagonista.

5.5.6. DIFERENCIAS REPRESENTATIVAS ENTRE EL TEXTO DRAMÁTICO Y LA REPRESENTACIÓN:

Lo más relevante podría ser la ensoñación del Afilador, el enamoramiento a la luz de Luna, que se materializa en el único momento no recogido en la parte textual: la improvisada balada –apenas unas notas tiernas- que el Afilador dirige hacia nuestro satélite, con mirada arrobada, significando el intenso momento sentimental de la primera certeza de amor. Este hecho fundamental también queda subrayado en la gestualidad de los dos protagonistas de la escena, en esa prolongación de acariciarse las manos que tampoco está recogido en el texto original. En general, hay una fidelidad notable al texto, produciendo la escena más bella y tierna de la obra.

PERSONAJES	Se conducen de una forma natural, es su gestualidad la que implementa, ligera y naturalmente, la significación del texto.
FUERA DE LOS ACTORES	La música incrementa el tema de la escena, produciendo un efecto amoroso en el espectador. Hay más presencia que en otras escenas, tal vez por su carácter positivo y sentimental, en contraposición con la dureza inherente de la obra.

	El ruido y las chispas de la piedra de amolar dotan de realismo y significación a la escena –es el trabajo propio del Afilador, logrando arrancar chispas (de pasión) en el duro acero con el más duro pedernal-.
--	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

5.5.7. LIGAZÓN / Escena 3

A) EN EL TEXTO

PERSONAJE : LA RAPOSA (solo interviene en la primera situación dramática)		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	Son frases cortas, de tono exclamativo la mayoría, conforme a la alegría etílica que lleva el personaje (que, sin embargo, no trastabilla ni pronuncia entrecortadamente). Hay dos frases muy significativas: <i>¡Comadre, la llevo en el alma!</i> (Pág.27) y <i>Te llevo en el alma, hermana.</i> (Pág.31), que significan la misma condición que las une. No es una Celestina pretendiendo entrar en una casa de rango social superior para seducir a una joven, es una Celestina que, entre iguales, propone un trato que no puede rechazar otra persona de su misma edad y condición. También resulta muy significativa la expresión <i>Memoria la pido</i> (pág.27), pues alude al pacto que acaban de realizar ambas comadres.
	TONO>	El de la Raposa es altamente exclamativo, más por la ebriedad y la alegría del trato realizado, que por una pulsión interior del espíritu. En el tono debería apreciarse la borrachera que lleva encima.
2.Expresión corporal	MÍMICA>	Se presta a una mímica exagerada, por la ebriedad etílica. En la acotación que precede a la escena, el autor ya las define como dos sombras con lería tartajosa , esguinces y vaivenes.
	GESTO>	Exagerados, los propios de un borracho. Deben adoptar diversos tonos, predominando el de la alegría, también un cierto cambio brusco en los diálogos más serios: <i>Memoria la pido</i> (pág.27) / [...] <i>le quiebro la suerte</i> (pág.28) / <i>¡Mi fada es muy negra!</i> (Pág.29).
	MOVIMIENTO>	Muy exagerados, en torno a la otra actriz, la Ventera. El personaje está borracho, y además es coja. En la acotación ya indica el autor los <i>vaivenes</i> y los <i>esguinces</i> . Además, hay referencias sexuales:

		<i>¡A mí todas las noches me visita el Trasgo!</i> (Pág.30), que se prestan a movimientos de exageración en ese sentido.
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	El mismo de las escenas 1 y 2.
	PEINADO>	El mismo de las escenas anteriores, aunque la intoxicación etílica pudiera exigir un pelo más descuidado.
	TRAJE>	El mismo de las escenas 1 y 2.
4. TIEMPO>	Lineal: Es un tiempo más circular que lineal. El acuerdo está hecho, y se ratifica frente a la cuarta pared. Hay una prolepsis: <i>Memoria la pido</i> . (Pág.27), que orientará la acción del personaje en las siguientes escenas, y una analepsis de hechos pasados asociados con la brujería para dar a entender el carácter de los personajes, y ambientar la escena con un elemento muy extendido en la Galicia rural: <i>¡A mí todas las noches me visita el trasgo!</i> (Pág.30). El tiempo escénico es, sin embargo, en toda la escena, uno inmediatamente anterior, una especie de flash-back de lo que se ha tratado y acordado en la venta cercana.	
5. ESPACIO>	Es el mismo que durante toda la obra, el exterior de la venta, el espacio de la libertad y el amor, que, ahora, se transforma en un espacio interior, el del deshonor, pues se nos indica cuál ha sido el acuerdo que ha transcurrido en la venta.	

PERSONAJE : LA VENTERA (interviene en toda la escena)		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	En la primera situación dramática es la réplica milimétrica a la Raposa, y comparte con ella la alegría etílica, representada en el tono exclamativo de los diálogos que anticipan beneficios enormes futuros: <i>¡Si soy olvidadiza, me muera!</i> (Pág.27), pero la Ventera tiene ahora por delante la parte difícil de la acción, convencer u obligar a su hija, y también expresa ciertas dudas sobre el plan celestinesco, más realista que la Raposa: <i>¡Comadre, que la ocasión llegue!</i> (Pág. 28), y da muestras de carácter frente al otro personaje, pues su trato es de igual a igual: <i>¡A tuertas no se ponga conmigo, comadre!</i> (Pág. 29). Expresa, además, una relación inequívoca con la brujería, midiéndose en este aspecto a la Raposa: <i>Tengo un cuerno en el tejado</i> (Pág.28) / <i>A las doce del sábado</i>

		<p><i>monto en la escoba, y por los cielos. (Pág. 29). Distinta es su actitud al comienzo de la segunda situación dramática, muy similar al del otro personaje, la Mozuela, pues comienza en tono socrático, con preguntas que pretenden situar el inicio de la escena resumiendo lo sucedido anteriormente, una especie de recapitulación escénica: ¿Cuál fue el consejo que te dio la comadre? (Pág.32) / ¿Por qué no has recibido el presente? (Pág.32) / ¿Dónde podías esperar una mayor suerte? (Pág.36). A partir de aquí el tono se hace profundamente exclamativo, sobre todo al sentir la resistencia firme de la Mozuela a su autoridad materna, y frente al negocio deshonesto en el que se ha comprometido con la Raposa. De todas formas, al igual que el otro personaje, lo más importante es pronunciado descarnadamente, dejando las salidas de tono para expresar más enfado que razonamientos: <i>Deja los descaros y ten seso (pág.33) / Tú nada tienes. (Pág.33) / Ni ése es tuyo. (Pág.34) / Por tu bien miro. (Pág.34) / Para fijar a esos hombres es el arte de las mujeres. (Pág.36) / Irás por donde tu madre te ordene. (Pág.36).</i></i></p>
	TONO>	<p>Como el de La Raposa en la primera situación dramática, es un tono exagerado, propio de una persona borracha, pero es un personaje más complejo que el de la Raposa, con muestras de avaricia: <i>Un cocimiento de salvia es mejor para el flato, y de orgullo: ¡A tuertas no se ponga conmigo, comadre!</i> En la segunda situación dramática el tono es muy airado, pues la madre espera resistencia, pero quizá no tan firme y bien argumentado. La consecuencia es un tono de enfado extremo: <i>¡Ahí estás para tirarte! (Pág.32) / ¡No te azorres! (Pág.32) / ¡Mira por tu madre, ya que por ti no miras, escarrillada! (Pág. 35) / ¡Libertina! ¡Relajada! ¡Deshonesta! (Pág. 35) / ¡Mala ralea, así pospones tu buena ventura! (Pág.36).</i></p>
2.Expresión corporal	MÍMICA>	<p>En la primera situación dramática es exagerada, por la influencia etílica, en donde debe aparentar afecto por la Raposa: <i>¡Comadre, pídamela vida! (Pág. 27), orgullo y desprecio: ¡A tuertas no se ponga conmigo, comadre! (Pág. 29) , ¡Usted lo sueña! (Pág.30) , y gestos brujeriles relacionados con el Sabbat: <i>A las doce del sábado monto en la escoba, y por los cielos. (Pág. 29).</i> En la segunda situación dramática, debe ser bastante exagerada, pues la Ventera se enfada progresivamente con su</i></p>

		hija, llegando a un clímax monumental al final de la escena: <i>¡Libertina! ¡Relajada! ¡Deshonesta!</i> (Pág. 35) / <i>¡Mala ralea, así pospones tu buena ventura!</i> (Pág. 36), aunque al final hay un tono suplicatorio, de derrota que intenta mantener, como sea, el trato cerrado con la Raposa: <i>¡A lo menos recibe sus dones y tenle parrafeo por la ventana!</i> (Pág.37).
	GESTO>	Exagerados, tanto de aceptación hacia la ventera: <i>Hermana, pídemela la vida.</i> (Pág.31), como de rechazo: <i>¡A tuertas no se ponga conmigo, comadre!</i> (Pág. 29). En la acotación inicial de la segunda situación dramática se define uno: <i>La madre aspa los brazos</i> , iniciándose la escena y la confrontación. En el transcurso de la segunda situación dramática los gestos deben ser bruscos, airados, violentos, por el decurso de la discusión, no descartándose un amago de violencia física (alzar una o ambas manos, mostrar un puño, amenazar con pegar a la Mozuela alguna bofetada, sobre todo en los momentos de máxima tensión: <i>¡Libertina! ¡Relajada! ¡Deshonesta!</i> (Pág. 35).
	MOVIMIENTO>	En la misma línea de exageración precedentes, deben ser movimientos torpes – <i>vaivenes</i> , indica el autor en la acotación-, productos de la ingesta del alcohol, airados en ocasiones, <i>¡A tuertas no se ponga conmigo, comadre!</i> (Pág. 29), y algunos muy significativos en torno a la brujería, con el ademán de volar en escoba: <i>A las doce del sábado monto en la escoba, y por los cielos.</i> (Pág. 29). En la segunda situación dramática los movimientos de la Ventera también deben ser extremos, conforme se desarrolla la discusión, de carácter violento, con además de acercarse a la hija amenazando con agredirla. Al final de la escena, hay una progresiva separación de la Mozuela, tanto por la señal de derrota, como por la salida del personaje de la escena.
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	Debe corresponder a una mujer inculta, mayor, en un ambiente rural gallego. Probablemente exagerando los rasgos brutales de la cara.
	PEINADO>	Más bien despeinada. Es una ventera en plena faena, mayor, en un ambiente rural. Posiblemente con canas.
	TRAJE>	Basto, de dos piezas, con probabilidad de mandil y madreñas.

4. TIEMPO>	<p>Lineal: Es el mismo tiempo que el de la Raposa, es un escena cerrada donde se expone un flash-back de lo que se acaba de acordar dentro de la venta. Sin embargo, en la prolepsis de felicidad que proyectan ambas comadres, la Ventera lo sitúa más bien en el aspecto desiderativo: <i>¡Comadre, que la ocasión llegue!</i> (Pág. 28), y la analepsis de sus actividades bruñeriles parece provocar tanto la información como la hilaridad del espectador. En la segunda situación dramática es el descrito para la Mozuela, es un tiempo interior, madre e hija, donde las verdades escuecen. El personaje de la Ventera es que el lleva este tiempo interior –el de la venta, el de la relación madre-hija- al exterior, y se vuelve con él al terminar la escena.</p>
5. ESPACIO>	<p>Es el mismo que para el personaje de la Raposa, pero no con el mismo final, pues mientras la Raposa desaparece de la escena – una vez acordado su pretensión celestinesca-, la Ventera permanece para convencer u obligar a su hija, llevando al exterior, el deshonesto acuerdo del espacio interior que obedece, con el pago de la lujuria, a la avaricia. En la segunda situación dramática de la escena es el mismo de toda la obra, pero se convierte en un espacio interior, aunque se desarrolle en el exterior. Ese espacio está vinculado al personaje de la Ventera.</p>

<p>PERSONAJE : LA MOZUELA (permanece oculta en la primera situación dramática e interviene en la segunda)</p>		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	<p>Como en otras escenas de la obra, comienza con una canción alusiva al desarrollo de la misma, describiendo la situación presente. En el diálogo que se sucede con la madre, la Mozuela comienza en tono socrático, con preguntas retóricas en respuesta a preguntas desagradables - <i>¿Cuál mi respuesta?</i> (Pág. 32), pero predominará el tono exclamativo, para transmitir a la cuarta pared la tensión dramática del nudo de la obra: el intento de obligar a la Mozuela para que acepte un amancebamiento por avaricia - <i>¡Ay, mi madre! ¡Usted con poco se ciega!</i> (Pág. 34). Curiosamente, a pesar de la enorme tensión humana de la escena, los razonamientos más duros se suceden en un tono más calmado, la verdad desnuda dicha sin más: LA VENTERA: <i>tú nada tienes.</i> LA MOZUELA: <i>Tengo mi cuerpo.</i> LA VENTERA: <i>Ni ése es tuyo.</i> LA MOZUELA: <i>Habrà de verse.</i> (Págs. 33 y 34).</p>

	TONO>	El tono predominante es el exclamativo, fruto de la tensión del diálogo: <i>¡Usted me lo enseña!</i> (Pág. 33) / <i>¡Ay, mi madre! ¡Usted con poco se ciega!</i> (Pág. 34) / <i>¡No me camela ese punto, porque se venga saltando el oro en la palma de la mano!</i> (Pág. 34), <i>¡Suerte, con un punto que cambia como la veleta!</i> (Pág.36). El culmen de esta discusión, de lo exclamativo es: <i>¡Mi cuerpo es mío!</i> (Pág. 36), una afirmación de sorprendente similitud con el personaje de Adela, de <i>La Casa de Bernarda Alba</i> , en los momentos finales, cuando decide entregarse a Pepe, el Romano.
2.Expresión corporal	MÍMICA>	El propio de una discusión, en el caso de la Mozuela va de más a menos, pues comienza el diálogo con el debido respeto a la madre, para, <i>in crescendo</i> , mantener firme su decisión de no prestarse al juego lascivo que impulsa la avaricia materna. Lógicamente, habrá gestos airados, adecuándose al desarrollado de la discusión: -preguntas- <i>¿Y cuándo que me faltase tal arte, quién me reparaba?</i> (Pág. 36) , -exclamaciones-: <i>¡Mi cuerpo es mío!</i> (Pág.36) / <i>¡Con todo ello!</i> (Pág.35), -amenazas-: <i>Si ese cortejo usted me lo mete en la alcoba, se encontrará lo que deba encontrarse.</i> (Pág. 37).
	GESTO>	Se define uno en la acotación inicial de la escena: <i>se ajena con despectiva canturía.</i> (Pág.31). Es una escena muy rica a nivel gestual, que, en el caso de la Mozuela, también es <i>in crescendo</i> , desde una gestualidad entre inocente y pícara para la canción inicial, a las preguntas que intercambia –como balas- con la madre: <i>¿Cuál es mi respuesta?</i> (Pág. 32), en rápida transición a una gestualidad de combate en pleno fragor de la discusión con su madre: <i>¡No me camela ese punto, porque se venga saltando el oro en la palma de la mano!</i> (Pág.34).
	MOVIMIENTO>	Es una escena que enfrenta a dos personajes, los movimientos son concéntricos, los personajes giran, uno frente a otro, sobre el eje común del amancebamiento, consentido o forzado. Además de movimientos airados, por el clímax que va alcanzando la discusión – con insultos-: <i>Libertina! ¡Relajada! ¡Deshonesta!</i> (Pág. 35), hay un movimiento en particular que puede tener un gran sentido simbólico, cuando La Mozuela exclama: <i>¡Mi cuerpo es mío!</i> (Pág. 36), que se presta a rodearse ella misma con sus brazos y a protegerse

		de las propuesta de las comadres.
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	El mismo de las escenas anteriores.
	PEINADO>	El mismo de las escenas anteriores.
	TRAJE>	El mismo de las escenas anteriores.
4. TIEMPO>	Es un tiempo lineal, con un planteamiento aristotélico: presentación – en tono socrático, a partir de preguntas-, nudo- en tono exclamativo, con reproches e insultos, y el desenlace, en tono amenazador por parte de La Mozuela: <i>Si ese cortejo usted me le mete en la alcoba, se encontrará lo que deba encontrarse.</i> (Pág. 37), incluso chulesco: <i>Si le apetece mi garbo, que vaya y que venga y que se cabree.</i> (Pág. 37) Es un tiempo en presente continuo, aunque haya prolepsis y analepsis. Una especie de obra dentro de la obra, pues el nudo queda perfectamente fijado en esta escena, todo lo anterior ha sido una especie de presentación, y todo lo posterior el desarrollo al nudo presentado. El tiempo se para en esta escena.	
5. ESPACIO>	El espacio es único en toda la obra, pero en este caso presenta un espacio interior: es el de la relación madre-hija, donde se exponen las verdades descarnadamente, sin aderezar de cara a los demás. Además, es también un espacio interior extendido, pues refleja el acuerdo al que han llegado las dos comadres en el interior de la venta. Los razonamientos de la Ventera, son el fruto de la conversación con la Raposa.	

FUERA DEL ACTOR

7.Espacio escénico	ACCESORIOS>	Aparentemente ninguno, aunque hay que recordar que la Raposa es coja, y debe llevar bastón.
	DECORADO>	Mínimo, el mismo de todas las escenas anteriores.
	ILUMINACIÓN>	Luz lunar, blanca y sobre todo fría, para representar la frialdad inmoral del pacto realizado. Las alusiones a la brujería podrían proyectarse en el fondo del escenario con siluetas de brujas volando en escoba. En la segunda situación dramática debe ser más cálida que en la escena anterior, reflejando el calentamiento de la discusión y la violencia subyacente. En la acotación final se indica una especie de fundido a negro a final de la escena: <i>Lenta se oscurecía la luna con errantes lutos</i> (pág.37), y se indica la sombra de un perro que podría proyectarse al fondo del escenario: <i>La sombra ahuyentada de un perro blanco, cruzó el campillo</i> (pág.37), que parece

		tener una fuerte carga simbólica.
8.Efectos sonoros no articulados	MÚSICA>	No hay indicaciones escénicas para la primera situación dramática. La segunda situación dramática comienza con una canción cantada por la Mozuela <i>a cappella</i> . En el final de la escena, la acotación también indica una canción: <i>y en el pretil del dornajo quedaba la hija cantando</i> . (Pág. 37). Esta última canción no aparece en el texto.
	SONIDO>	No hay indicaciones escénicas para la primera secuencia dramática; en la segunda aparece el ladrido de unos perros tal y como indica la acotación inicial: <i>Remotos ladran los perros</i> . (Pág. 31).
9. TIEMPO>	La primera situación dramática es una escena cerrada, donde se nos dan diversas informaciones, mezclando los tiempos: desde el circular que domina la escena – se nos informa de un pacto ya realizado y ratificado-, que adopta el recurso del flash-back, pero utiliza las prolepsis para anticipar la consumación de la avaricia, que es el pecado que domina en ambos personajes, aunque la lujuria está íntimamente ligada a él. En la segunda situación dramática aparece un tiempo interior, de comunicación total entre los personajes de la escena, expuesta en el espacio exterior. Se trata de una escena de desarrollo aristotélico: presentación, nudo y desenlace, que expone la verdadera fábula de la obra, hasta entonces indicada con circunloquios y alusiones. Aunque el desarrollo es lineal, aparece como un tiempo sin tiempo, un presente continuo que producirá el desarrollo posterior de la obra. Un tiempo íntimo, detenido, donde la acción es mínima, y el nivel de desencuentro conceptual y sentimental, máximo. Es un tiempo concentrado, de confrontación, de alta intensidad dramática.	
10. ESPACIO>	En la primera situación dramática, el espacio sigue siendo el común, el exterior de la venta, pero según los personajes que intervienen se transforma en algo característico y simbólico, manteniendo un escenario minimalista. En este caso, al espacio exterior se ha trasladado el espacio interior, el de la venta, el de la opresión y el deshonor, pues asistimos al cierre del pacto entre la Raposa y la Ventera para consentir y gestionar el amancebamiento de la Mozuela con el rico del pueblo. A este espacio exterior se les traslada todas el simbolismo negativo de lo interior. Como sucedía en <i>La casa de Bernarda Alba</i> , lo mejor parece estar fuera. En la segunda situación dramática el espacio interior ha ocupado el espacio exterior. La discusión entre madre e hija es la proyección del acuerdo de las comadres en el espacio interior, el de la venta,	

	<p>donde gobierna la madre con la tiranía y autoridad de Bernarda Alba en su casa. Pero la escena, con todo, se desarrolla en el espacio exterior, y la confrontación entre ambos espacios aporta, por un lado, un interesante punto de inflexión entre los dos lugares, y por otro, permite que la Mozuela, instalada en el espacio exterior, afronte las exigencias del espacio interior, trasladado allí por la madre. El resultado, emblemático y proléptico, es que el espacio exterior se termina imponiendo al interior.</p>
--	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

B) EN LA REPRESENTACIÓN

PERSONAJE : LA RAPOSA (solo interviene en la primera situación dramática)		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	<p>Son frases cortas, de tono exclamativo la mayoría, conforme a la alegría ética que lleva el personaje (que, sin embargo, no trastabilla ni pronuncia entrecortadamente). Hay dos frases muy significativas: <i>¡Comadre, la llevo en el alma!</i> (00:15:22) y <i>Te llevo en el alma, hermana</i> (00:17:20), que significan la misma condición que las une. No es una Celestina pretendiendo entrar en una casa de rango social superior para seducir a una joven, es una Celestina que, entre iguales, propone un trato que no puede rechazar otra persona de su misma edad y condición. También resulta muy significativa la expresión <i>Memoria la pido</i> (00:15:28), pues alude al pacto que acaban de realizar ambas comadres.</p>
	TONO>	<p>El de la Raposa es altamente exclamativo, más por la ebriedad y la alegría del trato realizado, que por una pulsión interior del espíritu. Adopta un tono muy violento cuando exige a La Ventera el cumplimiento de lo acordado (00:16:20).</p>
2.Expresión corporal	MÍMICA>	<p>Incluye los vaivenes exagerados de una persona coja y borracha. Es significativa la fuerza con que empuña el bastón para amenazar a la Ventera en el caso de que incumpliera lo acordado (00:16:20).</p>
	GESTO>	<p>De alegría impulsada por la bebida y el acuerdo alcanzado. Violentos cuando reclama de la Ventera el cumplimiento del acuerdo.</p>
	MOVIMIENTO>	<p>Se acerca mucho a la Ventera, con aire zalamero, gira en torno a ella en el simbolismo de enredarla con sus artes, y solo se distancia un poco para amenazarla con el bastón. Es la serpiente hipnotizando a la víctima.</p>

3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	El mismo de las escenas anteriores.
	PEINADO>	El mismo de las escenas anteriores.
	TRAJE>	El mismo de las escenas. Contrasta su elegancia con el desaliño de la Ventera.
4. TIEMPO>	Es un tiempo lineal, casi circular, por las vueltas que da la Raposa en torno a la Ventera, y porque acaba igual que empieza: con unas exageradas muestras de cariño hacia la Ventera, producto del acuerdo alcanzado y el alcohol ingerido para celebrarlo.	
5. ESPACIO>	Sobre todo utiliza el espacio de la derecha, próximo a la taberna: es el espacio propio del oprobio, la inmoralidad, la avaricia, la experiencia. El terreno que pertenece a las comadres.	



La Raposa amenaza a la Ventera.

PERSONAJE : LA VENTERA (interviene en las dos situaciones dramáticas de la escena)		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	En la primera situación dramática comienza con evidentes síntomas de ebriedad (00:15:05), que adquieren un tono violento en la discusión con la Raposa, cuando ésta le recuerda la necesidad de que cumpla lo pactado, para volver, una vez aceptada la responsabilidad, a un tono distinto, ebrio, con

		referencias divertidas a lo brujeril (00:16:38). En la segunda situación dramática, a solas con su hija, el tono ebrio desaparece dando paso a la madre preocupada por el futuro de su hija; primero adopta una actitud maternal, intentando convencer a la Mozuela de los beneficios para ella del trato aceptado (00:19:12), luego, ante la resistencia de la hija, da paso a la madre autoritaria que golpea a la Mozuela con su cinto (00:20:02), y la obliga a ponerse la gargantilla (00:20:58).
	TONO>	En la primera situación dramática, salvo en los momentos de enfrentamiento con La Raposa, presenta una dicción dificultosa, escasa, propia de una persona borracha que coordina con dificultad y que exagera la alegría. Ese tono festivo cambia radicalmente en la segunda situación dramática: a solas con su hija, ya no es una vecina que se presta a un trato indigno, aunque lucrativo, sino una madre. Al principio trata de ganar a su hija por la ternura, por el razonamiento del beneficio que le aguarda con la posibilidad de ejercer de amante de un hombre rico (00:19:20); luego, ante la resistencia de la Mozuela, adopta el tono autoritario de una madre dura, implacable, que prescinde de los sentimientos de su hija ante la falta de experiencia de ésta en la vida, y que está decidida a elegir por ella. Termina en un tono imperativo, un poco más calmada, dando por zanjada la cuestión (00:21:32). A diferencia de Bernarda Alba, no es el bastón su símbolo de mando, sino una vulgar y ancha correa que le circunda el abdomen. Hasta en el autoritarismo hay clases.
2.Expresión corporal	MÍMICA>	En la primera situación dramática hay cierto estatismo por los efectos del alcohol, que se anima en el fragor de la discusión con la Raposa, y que termina en gestos y acciones de cariño hacia la Raposa. En la segunda situación dramática hay gestos de ternura y gestos de autoritarismo maternal hacia la Mozuela, para terminar en ese andar vencido y lento que parece caracterizar al personaje.
	GESTO>	En la primera situación dramática son escasos al principio, fruto de la melopea que domina al personaje, pero concretados en los ojos en blanco con que inicia la escena (00:15:05). Luego se anima, en la discusión, con gestos de enfado, y termina siendo muy divertidos al final,

		<p>cuando ejecuta una especie de vuelo con la escoba – alusión a la magia negra- (00:16:38) y muerde o chupetea en el cuello a la Raposa en la despedida (00:17:26)–signo de cariño animal, brutal, que no está recogido en el texto, y que volverá a repetir la Mozuela en la ligazón mágica y sentimental que realiza con el Afilador-. En la segunda situación dramática hay en general, salvo unos abrazos maternos a la Mozuela, una violenta gestualidad –la pisa con saña en un pie, la pega violentamente con la correa en el cuerpo, y la obliga con movimientos bruscos a colocarse la gargantilla (00:20:58)- .</p>
	MOVIMIENTO>	<p>Es un personaje que se caracteriza por movimientos lentos, torpes, algo encorvados, propios de una mujer mayor, baqueteada por la vida, cansada. En la primera situación dramática se mueve poco, más bien se deja hacer y enredar por los movimientos de aprecio y seducción de la Raposa. Luego, a partir de la discusión, se volverá más activa, todos ellos dirigidos a la comadre, pero, sin excesivo dinamismo. En la segunda situación dramática se desplaza mucho más, adopta una actitud más proactiva tratando de consolar y explicar, primero, a la hija, la necesidad de hacer frente al trato indigno comprometido, para, más tarde, desatar un trato violento sobre la Mozuela, para obligarla a aceptarlo. Al final de la escena volverá al movimiento inicial (00:21:08) – torpe, descuidado, lento- que le caracteriza, así que tenemos un movimiento circular.</p>
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	El mismo de las escenas anteriores: una cara algo demacrada, con tonos azules en los ojos, de escasa vida.
	PEINADO>	Más bien despeinada. Lleva un pelo crespo, negro, aunque con algunas canas.
	TRAJE>	Es un vestido basto, de faena, en color azul grisáceo sobre el que lleva un mandil largo, de color claro. Viste medias grises y unas alpargatas claras. Lo más significativo será la correa gruesa que le ciñe el mandil y el vestido al talle. Ese es su grosero símbolo de autoridad.
4. TIEMPO>	<p>Para la Ventera es un tiempo circular: partirá de la venta y volverá a ella con el compromiso adoptado cumplido (00:14:56 a 00:21:33). En la primera situación escénica hay una serie de prolepsis y</p>	

	<p>analepsis que marcan el tiempo: el recuerdo de la Raposa de que el compromiso adquirido debe ser puesto en práctica, y la celebración que se derivará de ello (prolepsis) (00:15:36), y la descripción de sus actividades brujeriles (analepsis) (00:16:38). El tiempo de la segunda situación dramática es totalmente distinto: es el presente, la realidad imperiosa de convencer y obligar a La Mozuela para que acepte el trato deshonroso comprometido. Al final volverá a ese mundo oculto y sórdido donde reina: la taberna (00:21:33).</p>
<p>5. ESPACIO></p>	<p>La Ventera se mueve en dos espacios distintos: en la primera situación dramática (00:14:53) apenas se aparta de la taberna: su lugar natural, y en el diálogo que mantiene con la Raposa podemos reconstruir el pacto sellado. La Ventera está en su ambiente, en la derecha, el autoritario sobre su terreno: la casa-taberna. En la segunda situación dramática (00:17:35), se mueve por el escenario en un movimiento circular, pero algo errático: se traslada al centro, el espacio de la realidad, se acerca a su hija, instalada a la derecha, buscando el abrigo del hogar, de la madre tierna, protegiéndose del pacto realizado, y termina volviendo al centro para imponer su ley por la fuerza de su autoridad representada por el cinto, golpeando el poste fálico que presiden el escenario. Al final, en un movimiento, al igual que el tiempo, circular, volverá a la derecha, al sitio de dónde salió y reina, a la taberna.</p>



La Ventera *transida* por el alcohol.



Signos brujeriles: la Ventera en pleno vuelo.

PERSONAJE : LA MOZUELA (permanece oculta en la primera situación dramática e interviene en la segunda)

1.Texto pronunciado	PALABRA>	No habla en la primera situación dramática, pero sí en la segunda, que comienza con una copla alusiva al momento escénico que se vive (00:17:39). En general, es un dictado exclamativo, fruto de una gran tensión psicológica que fluye <i>in crescendo</i> . Primero intentando responder a los razonamientos lógicos, en actitud tierna, efectuados por la madre, y más tarde en clara rebeldía ante el autoritarismo que le reprocha su conducta, le insulta, y le agrede obligándola a aceptar la gargantilla –símbolo de sumisión al trato indigno- (00:20:58).
	TONO>	Es un tono exclamativo, fruto de una tensión que se va acentuando. Es una discusión madre-hija donde la pasión se desborda hasta el límite, lo que provoca la reacción violenta de la madre.
2.Expresión corporal	MÍMICA>	Al principio de la situación es relativamente tranquila, adoptando el rol de hija aconsejada por su madre: se deja abrazar (00:19:10), besa las manos de su madre (00:19:45), y luego se convierte en una mímica de la opresión, de la víctima de violencia –es azotada con el cinto y sometida físicamente por la madre- (00:20:02),

		para terminar, aparentemente vencida, sola en la escena.
	GESTO>	En la primera situación dramática se mantiene estáticamente pegada a la cucaña, cubriéndose la cara con el mandil (00:14:50), convirtiéndose en personaje invisible, pero oyéndolo todo, como el espectador. En la segunda situación dramática muestra gestos tiernos, infantiles, cuando su madre la acuna (00:19:10 00:19:20), y luego de rebeldía extrema cuando es agredida por la Ventera.
	MOVIMIENTO>	En esta escena se mueve poco, comienza pegada a la cucaña (00:14:50) , en el centro, estática, y en la segunda situación dramática se escora hacia la derecha, buscando la protección imaginaria de la casa, de la madre. Siempre permanecerá en esa parte del escenario, pues la escena, aunque representada fuera de la taberna, pertenece a lo interno, al ámbito privado de las relaciones madre-hija, y eso infantiliza algo más al personaje, como se muestra en la rabieta final antes de aceptar la imposición de la gargantilla (00:20:58).
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	El mismo de las escenas anteriores.
	PEINADO>	El mismo de las escenas anteriores.
	TRAJE>	El mismo de las escenas anteriores.
4. TIEMPO>	En la primera situación escénica es atemporal para el personaje: se borra del tiempo. En la segunda situación escénica es un tiempo interior, con su madre, donde confluye todo lo representado anteriormente, pues, al parecer, la Mozuela queda obligada a aceptar el trato indigno de las comadres.	
5. ESPACIO>	En la primera situación el espacio de la Mozuela, es el centro, el de la cucaña (00:14:50), vinculándola al presente lujurioso que anima toda la obra. En la segunda situación dramática (00:17:35) permanecerá en la derecha de la escena, cerca de la taberna, buscando un apoyo materno, un abrigo frente a la iniquidad que se convertirá, ante su firme negativa, en el espacio del autoritarismo inmisericorde. Solo al final de la escena se ubicará en la izquierda del escenario, lejos de la casa, de la madre y de la iniquidad, en el borde de lo exterior, único lugar ya donde puede refugiarse.	



La Ventera ejerciendo de madre amante y comprensiva.



La Ventera mostrando la ruda realidad oculta entre las piernas de su hija.

FUERA DEL ACTOR

7.Espacio escénico	ACCESORIOS>	* <u>La escoba</u> de La Ventera. * <u>El cinto</u> de la Ventera. * <u>La gargantilla</u> .
	DECORADO>	Mínimo, el mismo de todas las escenas anteriores.
	ILUMINACIÓN>	Es bastante luminosa, la acción dramática pone en claro su nudo argumental, y la luz arroja sobre ello

		una claridad completa. El espectador debe ver bien lo que ocurre.
8.Efectos sonoros no articulados	MÚSICA>	Hay unos acordes al comienzo de la segunda situación dramática, tras los que se inicia la copla de la Mozuela. (00:17:35).
	SONIDO>	Sobre todo los correazos que la Ventera inflige en el poste de la cucaña, y simbólicamente en el cuerpo de su hija (00:20:02 a 00:20:08). Hay gritos y las voces son enormemente airadas, casi deformadas por la violencia de la acción.
9. TIEMPO>	Es un tiempo circular: la escena comienza con la descripción del trato acordado entre las dos comadres, y termina con la aparente aceptación –por violenta obligación- del trato por parte de la Mozuela. Es decir, es un tiempo interior –el de las comadres, explicando el trato; el de madre e hija, obligando la primera a la segunda a aceptarlo. La acción concretiza todo lo que se ha venido apuntando desde el inicio de la obra, es un presente continuo, la acción, más que avanzar, se cristaliza, se consolida.	
10. ESPACIO>	También es un espacio interior, pues es una consecuencia del pacto de las comadres en la taberna, proyectándose éste en el propio espacio. Por esa razón los personajes apenas pisan la parte izquierda del escenario –lo exterior, la libertad, lo de fuera-, transcurriendo siempre entre el centro – la realidad, el presente-, y la derecha – la taberna, la madre, la autoridad y el autoritarismo, la experiencia oprobiosa de la vida, lo indigno. En general no hay gran movimiento espacial de los personajes salvo para subrayar la violencia física y moral que contiene la escena.	



La Ventera azota –simbólicamente- a su hija: *la letra, con sangre entra*.

5.5.8. DIFERENCIAS REPRESENTATIVAS ENTRE EL TEXTO DRAMÁTICO Y LA REPRESENTACIÓN:

En esta tercera escena hay profundas diferencias entre ambos, concretando el nudo argumental de la narración teatral. En la primera secuencia dramática, la Mozuela permanece en ella, oculta bajo su propio mandil, mimetizada con la cucaña –símbolo fálico de la lujuria- , pero esa posición no se recoge en el texto, lo que permite a la Mozuela, escuchar el trato de las comadres, convertirse en espectadora, ella misma, del teatro. En esta primera secuencia la gestualidad –el amago de volar en escoba de la Ventera- es fundamental, sobre todo el mordisco-beso que da al final a la Raposa – tampoco recogido en el texto- un símbolo animal de aceptación y cariño, que luego será muy relevante al final de la obra, en la ligazón mágica y sentimental que efectúa la Mozuela con el Afilador. En la segunda secuencia dramática la gestualidad incrementa el efecto textual con numerosas acciones no incluidas en el texto: el mecimiento de la Mozuela por su madre, la acción de besar las manos de hija a madre, el pisado del pie de la Mozuela, prolongado, de la Ventera a su hija, los latigazos con la correa, la rabieta de la Mozuela y la colocación de la gargantilla, a modo de dogal de obediencia, por parte de la Ventera en el cuello de su hija. Todos estos signos implementan el significado del texto original, le dan una enorme fuerza dramática, y delimitan, más claramente que el texto, el argumento de la obra. Es la escena clave de la representación.

PERSONAJES	Sus gestos implementan el significado del texto. En la primera situación dramática interviene, pasivamente, a modo de espectadora, la Mozuela, lo cual no está previsto en el texto.
FUERA DE LOS ACTORES	Muy poca presencia de la música, pues es una acción descarnada, donde los objetos, los accesorios escénicos cobran un evidente significado en el argumento: la escoba, la correa y la gargantilla. Es una escena interna, temporal y espacialmente, una indagación profunda en el desarrollo del hilo argumental de la obra, que cobra una relevancia fundamental en la relación madre-hija, eje de la segunda situación escénica.

5.5.9. *LIGAZÓN* / Escena 4 (tres situaciones dramáticas)

A) EN EL TEXTO:

PERSONAJE : LA MOZUELA		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	<p>Comienza con una copla que encierra una paradoja, simbolizando la que está viviendo la protagonista. En esta primera situación dramática destacan las preguntas, en función fática, reiniciando el contacto con el Afilador para asegurar ese romance apenas iniciado. El tono interrogativo da paso a un discurso afirmativo, que resalta la condición mágica de la protagonista: <i>No soy sirena, pero, sin serlo, en esta agua del dornil, desde que te fuiste, he visto todos tus pasos reflejados</i> (pág.40). Esta condición mágica, asumida con toda naturalidad a partir de un discurso informativo, impresiona al Afilador: <i>Me puse un anillo encantado</i> (pág. 43), y se distiende gracias al buen humor del mozo. Interviene la madre (solo en voz), y el tono de la Mozuela es conciliador, intentando evitar la terrible situación pactada por las comadres, que explica al Afilador. Finaliza esta primera situación dramática con un discurso proléptico que anticipará al espectador lo que va a ocurrir como un destino inexorable. La condición mágica de la Mozuela la convierta en una sibila de sí misma: <i>Mi flor no la doy al dinero</i> (pág.46) / <i>Lo que deba llevarse, se llevará.</i> (Pág.46). La segunda situación dramática es muy corta, de transición, en diálogo con la Ventera, que aparece solo en voz. Es una situación tensa dominada por el tono exclamativo que domina en la acotación, donde la Mozuela recibe varios escobazos y se oirán golpes, gritos y llores. La tercera situación dramática, final de la escena, vuelve al esquema de la primera: un tono interrogativo que fundamentará los lazos con el Afilador, y el desenlace de la acción dramática, para ser sustituido por un tono exclamativo fruto de la tensión propia de la acción –violenta y lujuriosa-, alternando con las preguntas hacia el Afilador, que se convierten en pruebas a superar para que la Mozuela lo acepte en su cama. La presencia del discurso bruñeril y mágico es máxima, pues La Mozuela es un ser natural, salvaje, primitivo en el sentido de la</p>

		<p>inocencia amoral de los tiempos mágicos, es un ser de la Naturaleza al que no le doblega las convenciones burguesas (La Avaricia): <i>¡Tú serás el primero que me tenga!</i> (Pág. 49) / <i>¡Bebértela quiero! [la sangre del Afilador]</i> (Pág. 50) / <i>¡Besa! ¡Muerde! ¡Ligazón te hago!</i> (Pág. 52).</p>
	TONO>	<p>Se utilizan tres tonos distintos en las situaciones dramáticas planteadas, tonos que se alternan y realizan distintas funciones en la escena: primero suele aparecer un tono interrogativo, casi fático, que sirve para reafirmar y hacer avanzar la relación afectiva con el Afilador, luego se produce un tono enunciativo que sirve a la Mozuela para informar al Afilador de las circunstancias que rodean su relación; y por último, la tensión dramática se expresa en tono exclamativo, acompañando a la realización de los hechos dramáticos decisivos. Esta alternancia: pregunta-información-exclamación, se sucede cíclicamente en esta escena.</p>
2.Expresión corporal	MÍMICA>	<p>Acompaña al tono elocutivo de la propia escena. Es muy variada, pues incluye el baile vinculado a las canciones, el movimiento de brazos y manos propios de las preguntas, el movimiento de la mano en la consulta adivinadora en el dornil, la inmovilidad absoluta cuando se convierte en un ser invisible, y la situación dramática final, desbordada de pasión, donde se produce, frente al espectador unos movimientos de magia pura y canibalismo primitivo: la ingesta de la sangre que hacen los amantes, cada uno de la del otro, en la escena del balcón, parodia brutal de la escena homónima de <i>Romeo y Julieta</i>.</p>
	GESTO>	<p>Es, desde luego, una escena de gestos, en consonancia con lo expuesto en el apartado de la mímica: la inocencia y el descaro de la Mozuela al interpretar sus canciones, la ensoñación tímida de la primera situación dramática, donde continua el cortejo del Afilador, la iluminación de la cara de la Mozuela describiendo los pasos recientes del Afilador, la transformación en bruja (cuando se vuelve invisible) en medio de la primera situación dramática, la diversión ante las ocurrencias del Afilador; la decisión, cuando explica su enconada resistencia ante los planes de las comadres; el dolor, después de la paliza de la madre; la desesperación, ante la precipitación de los</p>

		acontecimientos; la emoción, cuando toma la decisión definitiva de entregarse al Afilador; la acción primitiva, animal y brujeril de efectuar una ligazón mágica con su primer amante: [...] <i>con gesto cruel que le cripa los labios y le aguza los ojos</i> (pág.52), (se indica en la acotación correspondiente), y con lubricidad y lujuria en la última línea del diálogo de la escena: <i>Pues entra a deshacerme la cama.</i> (Pág. 53).
	MOVIMIENTO>	Tiene que ser muy variado durante la escena, pues comienza con la Mozuela trasladándose de la izquierda, donde se había refugiado en la escena anterior –el espacio exterior, de libertad, perteneciente a lo de afuera-, hacia la derecha –el espacio del autoritarismo, de la casa: hogar y cárcel- donde está el dornil, que se convierte en el espacio propio del personaje y sus dones: el personaje de la adivinación. Allí aparecerá el Afilador – que la busca acudiendo desde el exterior-, y deberían ocupar el centro del escenario –el espacio de la realidad, el de los amantes. La Mozuela debe hacerse invisible– sin especificar en el texto cómo, ni dónde (pág.43), y desemboca en el espacio de la derecha, en el de la venta, en dónde penetrará La Mozuela y hablará con el Afilador desde arriba, desde la ventana. Los movimientos en ese lugar deben estar cargados de pasión –se produce la ligazón-, de animalidad, de magia, terminando por atraer al Afilador, hacia arriba y hacia adentro, entrando por completo en el espacio derecho de la escena, en la venta, donde todo debe cumplirse y terminar (pág.53 de la acotación).
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	El mismo de escenas anteriores.
	PEINADO>	El mismo de escenas anteriores.
	TRAJE>	El mismo de escenas anteriores.
4. TIEMPO>	No es un tiempo estrictamente lineal, pues a la par que se desarrolla la escena, y las situaciones dramáticas de las que está compuesta, aparece la vuelta a un tiempo pasado – analepsis (págs. 41 y 42) , que se concreta en la descripción de los hechos que han traído al Afilador de vuelta a la venta-, y la venida de un tiempo futuro, prolepsis, en boca de la Mozuela, que anticipa el final de la historia: <i>Pues lo que más viene procurando, no lo encontrará</i> (pág.46) / <i>Lo que deba llevarse, se llevará.</i> (Pág.46).	

5. ESPACIO>	Los movimientos de los personajes circulan desde la izquierda hacia la derecha, al centro y decididamente a la derecha. Es un movimiento simbólico, de oeste a este: de la oscuridad de los caminos, a la luz del amor y el sexo, contrario al movimiento solar: la Mozuela termina refugiándose en casa para cumplir con su destino y su voluntad, satisfaciendo la lujuria que la rodea, pero bajo sus condiciones. En ese sentido, el espacio de la derecha – el de la casa, la autoridad, el hogar y la cárcel- terminará siendo disputado a la madre con ayuda del amante elegido.
----------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

PERSONAJE: EL AFILADOR		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	El Afilador alterna las preguntas con las exclamaciones, no sólo por la parte de respuesta que le es propia en el diálogo con la Mozuela, sino porque es un personaje sorprendido. En principio vuelve a la aldea alterando sus propios planes –le ha mordido un perro-, sin conocer que es parte de un sino más grande, así que, toda vez que se ve abocado a dar marcha atrás en su andar errante, retoma el diálogo con la Mozuela, y la parte interrogativa plantea su mayor conocimiento de la verdadera condición de ésta (bruja) - <i>¿Y también me lees la idea?</i> (Pág. 41) / <i>¿Adónde estás, que no te veo?</i> (Pág.43) / <i>¿Profesas de bruja?</i> (Pág. 53) – y de la situación real en la que vive la Mozuela (presión para un amancebamiento indeseado por parte de las comadres) - <i>¿Tú eres contraria?</i> (Pág. 46). La parte exclamativa corrobora las peculiares condiciones de la Mozuela (relativas a su dominio de las artes mágicas) - <i>¡Niña, si me lo aciertas, bruja te proclamo!</i> (Pág.41) / <i>¡Niña, se ha revestido en ti la serpiente!</i> (Pág.44) , <i>¡Por Cristo, que bruja aparentas!</i> (Pág. 50)-, así como reconocen la realidad a la que se ve abocada (forzada a un amancebamiento no deseado) - <i>¡Buen trato te da la vieja!</i> (Pág.45), pero, sobre todo, expresa el profundo sentimiento de deseo y amor en el que se encela hacia la Mozuela - <i>¡No me pongas el agua a la boca si no he de catarla!</i> (Pág.49) / <i>¡No me encadiles, que me desvanezco!</i> (Pág.49) / <i>¡Canela eres!</i> (Pág.50) / <i>¡Vaya un arte de enamorar el tuyo!</i> (Pág.52) / <i>¡Pues no me arredro!</i> (Pág. 53)- El Afilador se muestra sorprendido y apasionado por el giro que van tomando los acontecimientos en torno a la Mozuela, que no

		representaba más que un ligero escarceo sentimental de carácter verbal para pasar un rato en el duro trance del camino.
	TONO>	A diferencia de la Mozuela, es sobre todo, el tono interrogativo y exclamativo el que impera en el personaje. Son tonos alternos –conocimiento/ reacción al conocimiento- que le permiten profundizar en la verdadera comprensión de la esencia y situación de la muchacha, lo que provoca en él un enamoramiento enloquecido e inesperado (está prometido con otra). La parte elocutiva informativa apenas tiene cabida en este personaje –que se mueve entre el asombro y la pasión-, pero cuando lo utiliza es, como en el caso de la Mozuela, la expresión auténtica de la verdad – <i>Que busca dinero</i> (pág.48) / <i>La cabeza, niña, me has mareado</i> (pág.51) / <i>Para cuanto ordenes.</i> (Pág. 52). Como siempre, las verdades se expresan sencillamente.
2.Expresión corporal	MÍMICA>	Por un lado, el personaje tiene una galería de gestos propios y comedidos –carga con la piedra de amolar, hace sonar el chiflo (flauta de pan característica del oficio) y se mueve lentamente-, pero en esta escena su mímica y gestualidad van <i>in crescendo</i> , conforme se desarrollan los hechos: en principio se muestra cortés y halagador al retomar la querencia amorosa con la Mozuela, luego sus gestos y movimientos de sorpresa deben incrementarse, primero, al conocer la condición bruñeril de la Mozuela – <i>¿Dónde, recordándote, me senté a fumar un cigarro? ¿Dónde ha sido?</i> (Pág.41) / <i>¿Adónde te hallas? ¿Adónde estás, que no te veo?</i> (Pág.43)- luego, de exaltación amorosa ante la voluntad decidida de la Mozuela – <i>¿A qué me ciegas?</i> (Pág.49) / <i>¿Qué quieres?</i> (Pág.50) / <i>La cabeza, niña, me has mareado</i> (pág.51) / <i>¡Vaya un arte de enamorar el tuyo!</i> (Pág.52)-.
	GESTO>	El Afilador es un mozo sencillo, experimentado por el camino, moderadamente seductor, hablador, que se ve envuelto en una situación anómala, y por lo tanto su gestualidad va a expresar, principalmente, sorpresa – <i>¿Niña, te has revestido de sirena, y cantas de noche para atraer a los caminantes?</i> (Pág.39) / <i>¿Sin faltar uno solo de sus tropiezos?</i> (Pág.40) / <i>¿Y también me lees en la idea?</i> (Pág. 41)-, y una creciente pasión, conforme

		<p>la Mozuela avanza en su necesidad de demostrar que su cuerpo es suyo, y que ella tomará las decisiones relevantes de su vida , pasando de la incertidumbre –<i>Ni verte, ni palparte</i>- (pág.43), a la aceptación de los hechos –<i>Mi perdición, si lo deseas</i> (pág.44) / <i>De lo que entre esta niña y un servidor se pase, boca callada</i> (pág.44) / <i>Para cuanto ordenes</i>- (pág.52), y, al fin, a la pasión extrema –<i>La cabeza, niña, me has mareado</i> (pág.51) / <i>¡Pues no me arredro!</i> (Pág. 53)-. Es por lo tanto, un personaje muy rico en gestualidad, dominado por las pasiones de un modo directo.</p>
	MOVIMIENTO>	<p>Acompaña los movimientos de la Mozuela, y se van incrementando conforme la escena avanza. Es un personaje no mediatizado aún por la situación de la Mozuela, y se mueve de un modo natural, portando su piedra de amolar, alrededor de la chiquilla, intentando camelarla, buscándola entre las tinieblas cuando se hace invisible para él en la primera situación dramática, mostrándose divertido, haciendo signos de conjuración maléfica –<i>Tío Mengue, te llamo a capítulo</i>.- (pág.44). En la segunda situación dramática permanecerá inmóvil, escondido –<i>El mozo afilador se disimula en la sombra</i> (pág.46) / <i>El bulto del mozo afilador se despega sigiloso del tapiado</i>.- (pág.48). Y en la tercera situación dramática se deja arrastrar por la pasión amorosa - <i>¿A qué me ciegas?</i> (Pág.49) / <i>¡No me encandiles, que desvanezco!</i> (Pág.49)- hacia un fortísimo acto de brujería , la ligazón - <i>¡Vaya un sacramento!</i> (Pág.51) / <i>¡Vaya un arte de enamorar el tuyo!</i> (Pág. 52)-, que conduce a la culminación amorosa, y para ello el mozo debe trepar a la ventana y penetrar por ella –<i>El errante se descuelga la rueda, y mete la zanca por la ventana</i>- (Pág.53). Es, como se puede comprobar, un personaje en continuo movimiento al azar de los acontecimientos, un verdadero hombre errante del camino.</p>
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	El mismo de escenas anteriores.
	PEINADO>	El mismo de escenas anteriores.
	TRAJE>	El mismo de escenas anteriores.
4. TIEMPO>	<p>Su tiempo es el que marca la Mozuela, por lo tanto, dentro de una estructura lineal, es un tiempo interno, el de los amantes, pero con <i>flahs-back</i> –<i>¿Dónde, recordándote, me senté a fumar un cigarro?</i></p>	

	<i>¿Dónde ha sido?</i> (Pág. 41)- que acentúan el carácter sobrenatural de los dones de La Mozuela, en los que se deja enredar - <i>¿Qué quieres?</i> (Pág. 50)- .
5. ESPACIO>	El espacio que recorre el Afilador está marcado también por el de la Mozuela, pues va en pos de ella. Aparece en la izquierda del escenario –el exterior, la libertad-, y va, progresivamente, desplazándose hacia el centro –la realidad, el misterio, lo sobrenatural- que es el lugar propio de los amantes, para terminar en la derecha – la casa, la cárcel, el espacio de la autoridad, el de la Ventera-, que es la zona en disputa, el lugar de dónde parte la Mozuela, y adonde vuelve, y donde todo sucederá – <i>El errante se descuelga la rueda, y mete la zanca por el ventano. Apaga la luz en la alcoba la mozuela.</i> (Pág.53) -. Es un viaje de conflicto no buscado entre el Eros y el Tánatos. Un viejo pulso entre la perpetuación –el sexo, - y la destrucción –el instinto de supervivencia-. Una llegada a Troya o a Verona (alcoba de Julieta) por amor, que traerá consigo la tragedia.

PERSONAJE: LA VENTERA		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	En esta escena es sólo palabra, no presencia física, aunque realmente, como Pepe el Romano, en <i>La casa de Bernarda Alba</i> , está omnipresente en todo el desarrollo dramático. Su palabra es airada, enfadada, pues se encuentra en pleno pulso con su hija para obligarla al amancebamiento, y como madre, conoce muy bien que su hija está en tratos amorosos con un mozo desconocido y rondador. Lo expresa perfectamente en medio de la primera situación dramática: <i>¡Sé más mirada!</i> (Pág.45). La frase clave se encuentra al final de la segunda situación dramática: <i>Yo estaré alerta</i> (pág. 47), que parece interponerse en el intento de la Mozuela de evitar el destino que le han trazado las dos comadres. Luego, al comienzo de la tercera situación dramática, nos enteraremos de las palabras de la Ventera de una forma resumida e indirecta a través de los dos personajes físicos de la escena, cuando la Mozuela pregunta: <i>¿Has oído a la vieja?</i> (Pág. 48).
	TONO>	El tono es, básicamente, exclamativo e interrogativo, cumpliendo una función conativa o apelativa, intentando la modificación de la conducta de la Mozuela. Como es habitual el tono enunciativo está al

		<p>final de las elocuciones, mezclando la función denotativa con la expresiva, y es donde aparecen las verdades de cada personaje, por ejemplo en la primera situación dramática cuando ordena <i>Arrima la puerta, sin echar el fecho, aún pudiera esta noche venir alguno</i> (pág.45), o al final de la segunda situación dramática, cuando vuelve a ordenar: <i>Métete al adentro, relajada</i>. (Pág. 47), que actúa a modo de colofón al final de la segunda situación dramática. En la acotación (pág. 48) que da paso a la tercera situación dramática se oyen sus voces airadas, en discusión con su hija, aunque no aparece expresado en el texto en forma verbal, y queda resumido indirectamente en el diálogo posterior entre la Mozuela y el Afilador. Hay gritos de rabia del personaje (sin expresión verbal concreta) en la acotación e indicios de confrontación, pelea y disputa.</p>
2.Expresión corporal	MÍMICA>	Es muy significativa en esta escena. Al final de la primera situación dramática aparece enarbolando una escoba, a modo de signo coercitivo, de bastón de mando vulgar y casero (Pág. 46). Al final de la segunda situación dramática los signos de una pelea se expresan en forma verbal inarticulada.
	GESTO>	El gesto del personaje es inapreciable, pues se encuentra en el vano de la venta, apenas percibido el personaje en su conjunto por el espectador. (Pág. 46).
	MOVIMIENTO>	Se produce al principio de la segunda situación dramática, y consiste en gestos de amenaza a la pareja de amantes con la escoba, símbolo (esperpéntico) de su poder y autoridad. (Pág.46).
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	El personaje no aparece en escena físicamente.
	PEINADO>	El personajes no aparece en escena físicamente.
	TRAJE>	Si apareciera en escena, enmarcada en el dintel de la venta, sería el mismo de las escenas anteriores.
4. TIEMPO>	<p>Está inserto en el de la Mozuela, que es el hilo de Ariadna de este laberinto escénico. Sobre todo tiene más relevancia en la segunda situación dramática, que impone un punto de inflexión en la relación entre la Mozuela y el Afilador. El tiempo se detiene en un presente continuo opresivo y aparentemente inexorable en espera del desenlace final, imponiendo (supuestamente) la Ventera su propio tiempo al de su hija, el tiempo del oprobio para cumplir con el trato por avaricia que han diseñado las comadres. Como de costumbre, el Destino hará su labor.</p>	

5. ESPACIO>	La Ventera está instalada, definitivamente, en su propio espacio, la venta, en la derecha del escenario, el lugar disputado ahora por todos los personajes de la obra. Es la casa, la cárcel, el protoburdel, la ubicación de la lujuria y la avaricia que resolverá, de manera definitiva, la muerte.
----------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

A) EN LA REPRESENTACIÓN:

PERSONAJE : LA MOZUELA		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	<p>En la representación la poseedora de la palabra es, básicamente, la Mozuela, pues la acción dramática se desarrolla a partir de sus preguntas, sentimientos y afirmaciones. En la primera situación dramática predomina un tono adivinatorio, profético, mostrando la verdadera condición mágica de la Mozuela, que enlaza con motivos homéricos: <i>El Afilador: ¿Niña, te has revestido de sirena, y cantas de noche para atraer a los caminantes?</i> (00:23:06), adivinando el pasado reciente del Afilador, y, lo más significativo, expresando su desconcierto ante un Destino no adivinado: <i>¡Lo que son destinos! ¡Ya no esperaba volver a verte!</i> (00:24:37), y aceptándolo como un signo de las estrellas sobre el suyo propio: <i>Todo dimana de aquello</i> (00:24:48). En esa instalación en el mundo de brujería de la Mozuela se produce un hecho significativo – un signo- que confirma el dominio de las artes mágicas por parte del personaje: se vuelve invisible. <i>Me puse un anillo encantado</i> (00:25:11). Estos hechos sorprendentes –y seductores-, serán cortados por la intervención de la madre, con la vuelta a la cruda realidad, donde la Mozuela se muestra conciliadora, obediente, intentando reconducir la situación, pero firme y resoluta: <i>Mi flor no la doy al dinero</i> (00:26:45). Las canciones tienen en esta escena un lugar destacado, tanto al principio de la primera situación dramática, como, sobre todo, al comienzo de la segunda, donde la copla se convierte en una burla lujuriosa que ejerce un efecto proléptico sobre la acción. La resistencia de la Mozuela es evidente: <i>¡Poco sacaré de ponerme negra!</i> (00:27:06), y anticipa la paliza que recibirá, en balde, por parte de la madre. La tercera situación dramática, donde los hechos amorosos se precipitan y consuman, comienza en tono quejoso (después de la paliza recibida): <i>¿Has</i></p>

		<p><i>oído a la vieja?</i> (00:28:10), para avanzar en un frenesí erótico y mágico que imponga la voluntad de la Mozuela por encima de la de todos los demás personajes: <i>¿Quieres tomarme para ti?</i> (00:28:17). La culminación amorosa viene precedida de un verdadero sortilegio mágico, de una ligazón amorosa, que equivale a una especie de ceremonia matrimonial pagana: <i>Beberé tu sangre, y tú beberás la mía.</i> (00:28:50) Así que la palabra de la Mozuela es fundamental en toda la escena, como hilo conductor e inductor de la misma. Las canciones asumen un papel introductorio de las situaciones dramáticas, sobre todo la primera (00:09:07), cuyo canto atrae al Afilador, como las sirenas a Ulises. En la primera canción se prolonga y repiten las palabras que conforman el texto, pues es muy corto, y así se adecúa al tiempo de la llegada del Afilador.</p>
	TONO>	<p>Son muy variados, comenzando con el tono suave y encandilador con el que se dirige al Afilador, las formas misteriosas y brujeriles que dominan toda la escena: <i>No soy sirena, pero, sin serlo, en estas aguas del dornil, desde que te fuiste, he visto todos tus pasos reflejados</i> (00:22:33)., o la manera familiar de dirigirse a la madre en su disputa: <i>¡Poco sacaré de ponerme negra!</i> (00:27:06). Aparecerá, también, una Mozuela más descarada y lúbrica, en la canción que inicia la segunda situación dramática, y que se extenderá y afianzará a lo largo de la tercera situación dramática: <i>¡Tú serás el primero que me tenga!</i> (00:28:26). Es un personaje muy rico en matices, y demuestra un completo dominio de los diversos registros escénicos.</p>
2.Expresión corporal	MÍMICA>	<p>También es muy variada, desde los gestos de brujería y adivinación de la primera situación dramática, donde se repite la consulta al dornil, agitando el agua como en una especie de bola mágica, en el que se pudieran consultar los hechos recientes del Afilador: <i>No soy sirena, pero, sin serlo, en esta agua del dornil, desde que te fuiste, he visto todos tus pasos reflejados</i> (00:22:33). Luego, cuando se hace invisible adopta una postura hierática, rígida, junto a la cucaña: <i>A tu vera estoy</i>, para mostrarse más distendida en el juego amoroso siguiente. Con la madre adopta una postura de obediencia que termina torciendo en la canción que inicia la segunda secuencia dramática: <i>¡Tengo la camisa / con un agujero!</i></p>

		(00:27:00), que acompaña con un gesto lúbrico y desenfadado, uno de los más significativos de toda la escena, en realidad dirigido al Afilador, que oculto, la observa. Al comienzo de la escena siguiente, tras la paliza recibida (00:28:05), presentará gestos compungidos que luego adoptarán una madurez salvaje en la potente escena de la ligazón mágica, especialmente en el gesto de cortarse la mano con las tijeras, y lamerse la herida. No faltan los escarceos amorosos con el Afilador, desde un beso, a dos abrazos. La última situación dramática la efectúa desde lo alto de la venta (00:28:07) , simulando una ventana o un balcón. Es el momento de gestos decididos, maduros, fieros, que terminarán en la consumación de la lujuria.
	GESTO>	Al igual que en la mímica, son muy variados. La actriz se muestra feliz y sorprendida con la vuelta del Afilador, y su cara queda transformada en el uso de la magia (00:24:06) (adivinadora, sibila, dulce durante la consulta al dornil, bien iluminado por una luz reflejada en el agua; de ídolo hierático cuando se hace invisible; de niña rebelde frente a la madre tiranizadora; de enamorada madura, toda una mujer, necesitada del Afilador por el giro que toman los acontecimientos, bruja y animal en la tercera situación dramática, donde efectúa una ligazón mágica, muy salvaje y se entrega a quien quiere como acto de libertad y rebeldía.
	MOVIMIENTO>	Acompañan a la variedad anterior; es una chica joven que no tiene problemas para acucillarse frente al dornil y consultarlo (00:24:06), o jugar en torno al Afilador, mientras lo encandila, respondiendo a sus abrazos y dándose un beso. La juventud del personaje queda patente en la canción frente a la venta (00:26:55), con gestos infantiles de baile que terminan en un movimiento lúbrico de faldas. En la tercera situación dramática, el estatismo de aparecer sobre la venta, queda compensado con los movimientos del cuerpo, inclinados, en eje de cuarenta y cinco grados, sobre el Afilador, efectuando la ligazón mágica.
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	El mismo de escenas anteriores.
	PEINADO>	El mismo de escenas anteriores.
	TRAJE>	El mismo de escenas anteriores.

4. TIEMPO>	<p>Es el de la Mozuela. Ella, personaje mágico de la obra, lo domina: así, comienza sorprendida de la vuelta del afilador, recreando un flash-back de sus movimientos últimos en la pantalla adivinatoria del dornil, para volver al presente, explicado por el pasado que se acaba de reflejar: <i>Todo dimana de aquello</i> (00:24:48). En el presente conduce dos situaciones paralelas y relacionadas: la querencia amorosa con el afilador, que avanza rápidamente: <i>¡Antes, sirena!...¡Ahora, serpiente! ¿Qué será luego?</i> (00:25:37), y la pugna con su madre, ante la que se resiste con fuerza: <i>Quiere perderme con un judío de mucha plata</i> (00:26:31). La realidad presente la hace unir las dos líneas de acción en una sola, unificando los presentes: se entrega al Afilador, tras la ligazón sentimental que realiza con él, y de esa forma se opone, definitivamente a su madre. El futuro, que se cumplirá inmediatamente en la escena final, tiene también su parte escénica en la prolepsis con que termina la primera situación dramática: <i>Lo que deba llevarse, se llevará</i> (00:26:48).</p>
5. ESPACIO>	<p>El movimiento de la Mozuela comienza en la izquierda de la escena (adonde se ha refugiado tras la discusión con su madre, después de la escena anterior), es decir, en lo exterior, lo lejano, en el punto de la huida, para desplazarse progresivamente hacia la derecha – la casa, la autoridad, el refugio y la cárcel, el espacio de la intimidad-. Primeramente pasa por el centro – el espacio del presente, del encuentro con el Afilador, de la magia y el amor (otra forma más natural de magia)-, y luego, según transcurre la escena, va evolucionando hacia la derecha, hacia la venta, la casa, donde todo se consumará. Es una evolución espacial de oeste a este, del ocaso a las luces de la lujuria, al esplendor del amor y la libertad frente a la oscuridad moral de la lujuria impuesta por la avaricia. Allí, en la escena siguiente, la muerte pondrá punto y final a la obra, como suele hacer en la vida real.</p>



La Mozuela consulta el dornil mágico: la bola de cristal de la aldeana.



La Mozuela, hierático, invisible, buscada por el Afilador.



Lubricidad en medio de una canción infantil.



La *ligazón* mágica.

PERSONAJE: EL AFILADOR		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	<p>El Afilador es un personaje sorprendido por el giro de los acontecimientos, envuelto en un acto mágico del que él sólo es títere, juguete, pues los protagonistas son otros: <i>¡Y del rabioso que me salió al camino! (00:26:46) / ¡Niña se ha revestido en ti la serpiente! (00:25:33) / El Diablo ha maquinado este enredo. (00:25:47)</i>. Por eso, en la primera situación dramática se encuentra con la Mozuela como por casualidad, y sus primeras palabras son preguntas: <i>¿Niña, te has revestido de sirena, y cantas de noche para atraer a los caminantes? (00:23:07)</i>. Inmediatamente, una vez vuelto a poner en contacto con la Mozuela comienza con renovados ímpetus el juego de seducción que habían dejado pendiente: <i>Eso gana el que te lleve (00:23:30)</i>, para volver a las preguntas, al tono interrogativo cuando comienza a manifestarse una alteración de lo normal, el carácter naturalmente mágico de la Mozuela: <i>¿Y también me lees la idea? (00:23:45)</i>. La evidencia de la naturaleza mágica de la protagonista se hace patente para el Afilador y para el espectador, actuando este personaje como un espejo que refleja la verdadera condición de la Mozuela hacia la cuarta pared: <i>¡Niña, si me lo aciertas, bruja te</i></p>

		<p><i>proclamo!</i> (00:24:02), confirmación del estado brujeril de la Mozuela que queda patente en esa desaparición improvisada de la chica claramente descrita por el Afilador: <i>Ni verte ni palparte</i> (00:25:09)., aunque el espectador no queda afectado por ese ambiente mágico, en el sentido de que puede distinguir a ambos personajes, pero la sorpresa, la magia, lo sobrenatural, como condición humana de la Mozuela, queda narrado por el Afilador: <i>¡Niña, se ha revestido en ti la serpiente!</i> (00:25:34). El personaje, pues, actúa como amplificador de la Mozuela, pero, al mismo tiempo, como catalizador de la acción, de una forma similar a la de Pepe, el Romano, en <i>La casa de Bernarda Alba</i>, pues se convierte, sin provocarlo, en el objeto del deseo de la mujer, de la hembra, puesta en una tesitura de lujuria muy especial: la prostitución voluntaria para satisfacer la avaricia de la propia madre o la paliza mortal por no cumplir la voluntad de la progenitora. El Afilador es un personaje, a diferencia de la Mozuela, completamente humano, terrenal, sin ningún poder mágico, que resulta divertido en la invocación al Diablo: <i>Tío Mengue, te llamo a capítulo</i> (00:25:57)., empático: <i>¡Buen trato te da la vieja!</i> (00:26:30) y zalamero: <i>Mi perdición, si lo deseas</i> (00:25:45) / <i>¡Olé!</i> (00:26:47). El Afilador no interviene en la segunda situación dramática, tan corta, pero es clave en la tercera, donde sigue siendo un personaje de acompañamiento, imprescindible, para la protagonista. En esta situación, él es el seducido: <i>¡No me pongas el agua a la boca si no he de catarla!</i> (00:28:20)/ <i>¡No me encandiles, que desvanezco!</i> (00:28:24)/ <i>¿A qué me ciegas?</i> (00:28:27). La situación llega a un punto inesperado para él, que había tomado la iniciativa en el juego amoroso con la Mozuela, sin esperar consumarlo ni llegar a un triunfo sexual completo, sintiéndose completamente desorientado: <i>¿Qué quieres?</i> (00:28:46). Es cierto que hay una cierta resistencia al desarrollo del deseo amoroso de la Mozuela: <i>Perdona, niña, si me relajo, pero estoy con soguilla</i> (00:28:55)., para terminar accediendo, cautivo y vencido, a quien imprime el verdadero desarrollo de la acción: <i>La cabeza, niña, me has mareado</i> (00:29:05) / <i>Para cuanto ordenes</i> (00:29:14). Al final, espoleado por la Mozuela y los acontecimientos, conocedor completo de la realidad de la muchacha, se convierte otra vez en un personaje activo, dispuesto a cumplir del todo con el papel que</p>
--	--	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

		el destino le ha asignado: <i>¡Pues no me arredro!</i> (00:29:47).
	TONO>	<p>En el Afilador se producen tonos muy variados, conforme avanzan las distintas situaciones dramáticas de esta escena: la sorpresa ante el reencuentro con la Mozuela: <i>¿Niña, te has revestido de sirena, y cantas de noche para atraer a los caminantes?</i> (00:23:07), y ante los hechos mágicos que ella desarrolla: <i>¿y también me lees la idea?</i> (00:23:45); para convertirse en certeza en la tercera situación dramática: <i>¡Por Cristo, que bruja aparentas!</i> (00:28:47). El Afilador es, ante todo, un hombre, con experiencia de la vida y completamente normal, alejado de la magia y sus efectos, atento a lo inmediato, a lo carnal: [...] <i>que has de tener muy ricas piernas [...]</i> (00:23:19) , y a lo romántico: <i>¡Cierto! Allí estuve recordándote, apoyado en el pretil, tan desconocido en la corriente, con la lumbre del cigarro en la boca</i> (00:24:14). Exhibe humanidad y simpatía: <i>De lo entre esta niña y un servidor se pase, boca callada, o te rompo un cuerno</i> (00:26:01). / <i>¡Buen trato te da la vieja!</i> (00:26:30), para terminar adoptando un tono de hechizado, de hombre corriente que no puede sustraerse a una tentación como la de la Mozuela: <i>¡No me encandiles, que desvanezco!</i> (00:28:24), aunque la pretensión de la protagonista llegue más lejos de lo que nunca había previsto: <i>Los Dichos tengo tomados en Santa María de Todo el Mundo</i> (00:28:58). / <i>La cabeza, niña, me has mareado</i> (00:29:05)., y acepte la magia, y la bárbara ceremonia de unión de la tercera situación dramática, la ligazón mágica, como un listón que haya que sobrepasar para alcanzar el premio de la lujuria: <i>¡Vaya arte de enamorar el tuyo!</i> (00:29:38).</p> <p>El Afilador presenta tonos muy variados en una escena que prácticamente finaliza la obra, replicando al personaje principal que es el que determina su destino.</p>
2.Expresión corporal	MÍMICA>	En correspondencia con la palabra y el tono dramática, es muy variada, desde las expresiones de sorpresa, en la primera situación dramática, a los signos de amor: dos abrazos, un beso (00:25:45), el entrelazamiento de las manos con la Mozuela, en la escena de la tercera situación dramática, aupado sobre su máquina de afilar, al pie del balcón (00:28:14). Habrá, también, una postura de ocultación, durante la segunda

		situación dramática, en que prácticamente desaparece de la escena, aún estando en ella, y luego una mímica de amor entregado en la tercera situación amorosa, con esa manos entrelazadas con la Mozuela (00:28:14), siendo seducido completamente, y aceptando la ligazón mágica como ceremonia pagana de casamiento.
	GESTO>	Acompaña a la mímica de la escena, pero resulta particularmente relevante en dos momentos: sobre el dornil, cuando la Mozuela le revela su pasado inmediato, y el Afilador expresa su asombro contemplando las escenas pasadas en el agua, que actúa a modo de bola de cristal, de televisión mágica y particularmente en la escena del balcón, donde resulta seducido completamente por la determinación de la Mozuela (00:24:06 a 00:24:37).
	MOVIMIENTO>	Va de menos a más, comenzando por un dominio completo del espacio escénico, en la vuelta, intentando localizar a la Mozuela, al acucillamiento frente al dornil (00:24:06), para pasar a una serie de movimientos claramente amorosos –dos abrazos, un beso- (00:25:45) cerca de la cucaña. En la segunda situación dramática prácticamente desaparece – tras la venta-, y en la tercera situación dramática es un movimiento estático, sobre su piedra de afilar, entrelazadas las manos con las de la Mozuela, donde el gesto sustituye al movimiento.
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	El mismo de escenas anteriores.
	PEINADO>	El mismo de escenas anteriores.
	TRAJE>	El mismo de escenas anteriores.
4. TIEMPO>	Es el que va marcando la Mozuela, comenzando con el encuentro, - el presente-, que encierra el pasado –el flash-back junto al dornil- para retornar a un presente inmediato que debe cerrar la obra (00:24:06 a 00:24:37).	
5. ESPACIO>	El personaje evoluciona desde la izquierda completa del escenario – el exterior, la libertad, el mundo más allá de la aldea- hacia lo interior, en la derecha del escenario –la casa, el espacio de la Mozuela, el sitio de la lujuria-, pasando por el centro – la cucaña, como símbolo de masculinidad erecta, el presente, el juego amoroso, el encelamiento con la Mozuela-, es un personaje que evoluciona desde lo exterior al interior, actuando como catalizador de la acción. Es parecido al insecto que permite la polinización, un	

	<p>personaje natural para el que la lujuria es simplemente sexo y amor, y que alcanzará -desde la oscuridad del exterior-, la iluminación carnal del interior.</p>
--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------



La Mozuela y el Afilador contemplando el pasado en el dornil mágico.



El acto caníbal y primigenio de beberse la sangre del amado.

PERSONAJE: LA VENTERA

1.Texto	PALABRA>	Es un personaje definido por su voz y por un objeto, la
---------	----------	---------------------------------------------------------

pronunciado		escoba. Su voz es airada, dominante, autoritaria, alejando al advenedizo que pone en cuestión su plan avaricioso -¿Dónde se ha sumido el tunante con quien tenías parrafeo? (00:27:11) / ¿Callas? Si nada se te ha perdido, toma soleta (00:27:22), recordando a su hija la obligación de satisfacer la lujuria ajena para la consumación de la avaricia: ¡Esta noche te majo, gran rebelde! (00:27:04). Es una intervención muy corta, pero muy significativa, pues encarna la determinación en el triunfo de la lujuria, para obtener la victoria de la avaricia.
	TONO>	El tono es , básicamente, imperativo a través de lo exclamativo, expresando autoridad: ¡Métete al adentro, y no me condenes! / ¡Métete al adentro, relajada! (00:27:26), y la determinación necesaria para que todo siga el orden establecido por las comadres: Yo estaré alerta. (00:27:31).
2.Expresión corporal	MÍMICA>	El personaje no aparece en escena, pero sí su símbolo: la escoba. La mímica corresponderá a este objeto, que aparece por encima de la venta e inicia un movimiento vertical, de arriba a abajo, símbolo del rayo castigador de los dioses a los hombres, del que está por encima de otro descargando su ira, pues se moverá cuatro veces, en esa dirección, descargando sus golpes sobre la Mozuela, cuyos gritos y llores resuenan en escena al recibirlos.
	GESTO>	No hay gestos del personaje, sino del objeto que lo representa: son gestos secos, de martillo que golpea.
	MOVIMIENTO>	Se representan en la escoba, y básicamente hay dos: uno horizontal, adoptando la postura de periscopio que inquiere (al Afilador escondido) (00:26.07), y otro, imperioso, enfadado y vertical, autoritario, que intenta ahuyentar al pretendiente y que castiga a la hija (00:26:54).
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	El personaje no aparece en escena físicamente.
	PEINADO>	El personajes no aparece en escena físicamente.
	TRAJE>	El personajes no aparece en escena físicamente. La escoba está doblada, es densa, amarilla, basta y amenazadora.
4. TIEMPO>	La segunda situación dramática es muy breve, apenas una transición dramática necesaria para precipitar los acontecimientos y legitimar la resolución de la obra. Es un tiempo lineal y corto, pero de una	

	gran intensidad dramática por la paliza a la Mozuela.
5. ESPACIO>	La ventera está instalada ya en el espacio que domina –o cree dominar- el suyo propio, la venta, donde el desafío de su hija – también dueña del mismo espacio- se consumará por completo. Es un espacio cerrado, interior, oculto al espectador, es la casa, lo íntimo, la familia con sus intimidades y sus miserias.



La escoba amenazador: símbolo de la madre autoritaria, la Ventera.

FUERA DEL ACTOR

7.Espacio escénico	ACCESORIOS>	<p>*<u>El dornil.</u></p> <p>* <u>El aparato del afilador</u> con la piedra de amolar.</p> <p>*<u>La escoba</u> de La Ventera.</p> <p>* <u>Las tijeras.</u></p>
	DECORADO>	Mínimo, el mismo de todas las escenas anteriores.
	ILUMINACIÓN>	Es muy significativa la iluminación del dornil, con una luz clara, amarillenta, que se refleja en el interior, e ilumina la cara de los amantes, convirtiendo el barreño en una bola mágica de adivinación, en una televisión de brujería (00:24:06). También la iluminación se centra en la venta, especialmente en la escena del balcón entre la Mozuela y el Afilador, con una luz clara, potente ,pero cálida y amarillenta, íntima, tierna, realzando la ligazón mágica, y el decisivo encuentro entre los amantes (00:28:10).
	MÚSICA>	<p>Tiene mayor presencia que en las escenas anteriores, desde el sonido del silbato del Afilador (00:22:31) (la flauta de Pan, o el xipro argentino, también llamado <i>chifre</i>, que revela la vuelta del personaje a la Mozuela, a un sonido intenso de sintetizador, de una sola nota, que crea un ambiente extraño, mágico, durante la desaparición intencionada de la Mozuela, a la música de creciente intensidad que acompaña a la paliza que recibe la protagonista, en su propia casa, a cargo de su madre. Es una música perteneciente a un instrumento de cuerda, pero de sonido duro, parecido a un salterio, que se intensifica con un sonido metálico acompañando los golpes de escoba que recibe la Mozuela.</p> <p>La escena presenta dos canciones por parte de la Mozuela en los comienzos de las dos primeras</p>

		situaciones dramáticas. La primera es una especie de canción infantil, casi una adivinanza por el contenido paradójico de la letra (00:22:25). La segunda, de tipo también infantil, popular, es cantada por la Mozuela, acompañándola de gestos lúbricos, como desafío a su madre, por el doble sentido erótico de la letra y los movimientos de acompañamiento (00:26:55).
	SONIDO>	Básicamente se perciben dos significativos: el del agua removida en el interior del dornil, suave, ligero, mágico, que lo convierte en bola de cristal (00:24:06); y un sonido grave, poderoso, repetido cuatro veces, cuando la escoba pega en el cuerpo de la Mozuela (00:27:26 a 00:28:00). Es un sonido trágico, precedido de una música creciente cuyo silencio finaliza en el golpe dado (00:28:00).
9. TIEMPO>	Esta escena utiliza un tiempo lineal, de resolución del nudo dramático, que inserta otros tiempos distintos, comenzando por un tiempo ralentizado en la primera situación dramática, en la que se produce una analepsis relatando los pasos dados por el Afilador desde su salida de la aldea, hasta la vuelta inmediata, y un momento atemporal, mágico, cuando la Mozuela utiliza un anillo mágico, y la luz, la visión y el tiempo quedan aparentemente suspendidos. También resultará un tiempo propio, marcado por la música, el de la paliza que recibe la Mozuela a cargo de su madre, donde hay momentos de gran intensidad dramática marcado por los silencios musicales y los calderones del sonido de la escoba golpeando el cuerpo de la hija (00:27:26 a 00:28:00). Luego, la realidad lineal se impone con rapidez, el tiempo de los amantes se agota, la acción y el tiempo se aceleran para desembocar en el final de la escena, aunque la acción también se ralentiza, siguiendo literalmente la acotación del texto, para darle la relevancia significativa conveniente a la situación de la ligazón mágica (00:29:19). Se puede decir que es una escena compleja, con distintos tiempos y velocidades, a la manera de una partitura, donde el significado utiliza el tiempo en función de su importancia y necesidades.	
10. ESPACIO>	Aparentemente el escenario no ha cambiado en toda la representación, pero el de esta escena parece extendido, pues lo utiliza de manera muy diversa. En principio, la Mozuela se instala más bien en el centro, junto al dornil y la cucaña, en ese espacio de presente que le es propio, y hasta el que llega el Afilador procedente de la izquierda, el occidente, el <i>finis terrae</i> de la aldea, al que ha sido devuelto por la intervención de un perro rabioso cuya acción cobra visos de magia y destino para la Mozuela. El personaje venido de fuera, de la libertad, de los caminos, el	

	<p>Afilador, inicio un recorrido opuesto al del sol, hacia oriente, al inicio de la luz y la salida del sol. Encontrará a la Mozuela en el centro, su propio espacio y el de ambos, donde se desarrollará el proceso amoroso que se había iniciado en la escena primera, sin excesivas pretensiones de ser culminado. La intervención de la Ventera, de la madre autoritaria desde la derecha, la casa, la cárcel, el espacio cerrado e íntimo alterará el equilibrio natural en el que se han instalado los amantes, y los llevará a ese extremo derecho del escenario, por el que terminarán siendo absorbidos, y desaparecidos, conforme la pasión amorosa triunfa (en el espacio íntimo, oculto a los <i>voyeurs</i> de la cuarta pared), en espera de la llegada del personaje-catalizador, ese <i>judío de mucho plata</i> (00:26:33), en palabras de la Mozuela, que la quiere perder. La acción se traslada de lo exterior a lo interior, de la libertad a la intimidad de las cuatro paredes, desafiando al autoritarismo en el reducto que le es propio, y confirmándose todas las prolepsis de afirmación de libertad que ya había anticipado la Mozuela. Es un viaje hacia la luz para los amantes, la irrupción de lo exterior en lo interior, provocando una pugna que anuncia la tragedia.</p>
--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

5.5.10. DIFERENCIAS REPRESENTATIVAS ENTRE EL TEXTO DRAMÁTICO Y LA REPRESENTACIÓN:

La mayor diferencia estriba en esa situación dramática segunda, ese breve *intermezzo* que adquiere un gran dramatismo con el *tempo*, la música y la presencia de la escoba como *alter ego* de la Ventera. Es un tiempo dilatado en el que el castigo físico, el intento desesperado y tradicional de la madre por imponer su voluntad se presenta al espectador con mucha mayor intensidad que en el texto, y explica su relevancia significativa que acentuará la rebeldía del personaje protagonista y, sobre todo, la necesidad de cumplir rápidamente con el rito amoroso de la pérdida de la virginidad, que se reviste, en esta escena de una fuerte carga implementada de brujería. Este último tema, omnipresente en toda la obra, se hace especialmente relevante en esta escena: la luz iluminando el interior del dornil; la luz, de nuevo, azulada y escasa, creando el ambiente mágico del anillo de desaparición junto a la música; la impactante escena de la ligazón con las tijeras como protagonista, son detalles que revelan una nueva dimensión de la Mozuela. Ya no es una jovencita inocente, entre niña y joven, que coquetea con un chico mayor: es una bruja enamorada, pero terrible y llena de fuerza, que toma las riendas de su destino y comienza por decidir todos los detalles de su iniciación sexual. La música y la luminotecnia son esenciales en esta escena, en la implementación del desarrollo

textual, pero sin olvidar la muy acertada presencia de objetos como el dornil, y, sobre todo, la escoba, en representación esperpéntica del poder, de la autoridad que será burlada, en definitiva, de la madre.

PERSONAJES	Particularmente la gestualidad de la Mozuela sobre el dornil, y especialmente en la realización de la ligazón mágica. El Afilador realiza unos aproximamientos amorosos no recogidos en el texto (dos abrazos y un beso) basados en la gestualidad y el movimiento, que también son muy notables en la escena del balcón, durante la realización de la ligazón.
FUERA DE LOS ACTORES	La luz iluminando el fondo del dornil y la escena del balcón, implementando los sentimientos de personajes y espectador. La música, especialmente en el momento de la desaparición de la Mozuela y la aparición de la escoba. Y sobre todo, el objeto, la escoba, adaptación de la acotación correspondiente, que se convierte en la representación de un personaje, y en el personaje en sí.

5.5.11. LIGAZÓN / Escena 5. EPÍLOGO

EN EL TEXTO: Se desarrolla exclusivamente en la acotación final

PERSONAJE : LA MOZUELA		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	No habla, se describe solo sus movimientos en la acotación.
	TONO>	No habla.
2.Expresión corporal	MÍMICA>	Muy agresiva, pues perpetra un asesinato: <i>Levanta el brazo. Quiebra el rayo de luna con el brillo de las tijeras</i> (pág.54).
	GESTO>	No se expresa, aunque se deduce la crispación y la rabia que predomina en la Mozuela según lo descrito en la acotación.
	MOVIMIENTO>	Está descrito en la acotación y corresponde a dos momentos, primero al asesinato: <i>Cruza la mozuela</i>

		<i>por el claro de la ventana. Levanta el brazo. Quiebra el rayo de luna con el brillo de las tijeras (pág. 54), y luego, con ayuda del Afilador, en el momento de deshacerse del cadáver: Por el hueco del ventano, cuatro brazos descuelgan el pelele de un hombre con las tijeras clavadas en el pecho (pág.54).</i>
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	El mismo de las escenas anteriores.
	PEINADO>	El mismo de las escenas anteriores.
	TRAJE>	El mismo de las escenas anteriores.
4. TIEMPO>	Rapidísimo, ni siquiera es tiempo de palabras, solo de hechos. Es lineal, sencillo y directo para consumir el drama.	
5. ESPACIO>	Exclusivamente en la derecha del escenario, dentro de la venta, cuyo interior no es visible al espectador, pero vislumbra la acción a través de la ventana. Es un espacio interior, íntimo, privativo, donde Eros y Tánatos (más bien sus hermanas, las Keres) se encuentran: <i>Un grito, y el golpe de un cuerpo en tierra (pág.54).</i>	

PERSONAJE: EL AFILADOR		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	No habla, se describe solo sus movimientos en la acotación.
	TONO>	No habla.
2.Expresión corporal	MÍMICA>	Al comienzo de la acotación aparece penetrando en la alcoba de la Mozuela: <i>El errante se descuelga la rueda, y mete la zanca por el ventano (pág.53).</i> Luego ayuda a la desaparición del cuerpo del delito, y sólo se verían sus brazos: <i>Por el hueco del ventano, cuatro brazos descuelgan el pelele de un hombre con las tijeras clavadas en el pecho (pág. 54).</i>
	GESTO>	No se expresa en la acotación.
	MOVIMIENTO>	Está descrito en la acotación y corresponde a esos dos momentos descritos: la entrada en la alcoba de la Mozuela, y la ayuda que le presta en el momento de deshacerse del cadáver: <i>Por el hueco del ventano, cuatro brazos descuelgan el pelele de un hombre con las tijeras clavadas en el pecho (pág. 54).</i>
3.	MAQUILLAJE>	El mismo de las escenas anteriores.

externa	TRAJE>	El mismo de las escenas anteriores.
4. TIEMPO>	Rapidísimo, ni siquiera es tiempo de palabras, solo de hechos. Es lineal, sencillo y directo para consumir el drama.	
5. ESPACIO>	Es el espacio interno de la Venta, más bien el espacio de la Ventera, la Mozuela, la iniquidad y la rebeldía ante la misma, pero no el de la ética y la moralidad, pues ninguno de los que llegan a él están a salvo de los pecados capitales: El Bulto, la Mozuela y el Afilador, son culpables de lujuria; la Ventera, y el Bulto otra vez, de avaricia. La muerte dará el castigo apropiado al más pecador, que, además, induce a los otros tres a los pecados capitales: <i>Un grito, y el golpe de un cuerpo en tierra</i> (pág. 54).	

PERSONAJE : EL BULTO/ EL PELELE/ EL JUDÍO DE MUCHA PLATA		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	No habla, se describe solo sus movimientos en la acotación.
	TONO>	No habla.
2.Expresión corporal	MÍMICA>	En el comienzo de la acotación es una actitud de ocultamiento, de acercamiento cauteloso y rápido hacia su presa: <i>Un bulto jaque, de manta y retaco, cruza el campillo, y pulsa la puerta [...] Se entorna la hoja, y el bulto se cuela furtivo por el hueco</i> (pág. 53). Luego, es una mímica pasiva, está muerto y lo arrojan por la ventana: <i>Por el hueco del ventano, cuatro brazos descuelgan el pelele de un hombre con las tijeras clavadas en el pecho</i> (pág. 54).
	GESTO>	No se expresa en la acotación.
	MOVIMIENTO>	Se encuentra descrito en la acotación, el primero es activo, el acercamiento cauteloso a la venta, y la entrada en ella; y el segundo es pasivo, ya muerto y convertido en un pelele, cosificado, es arrojado al exterior desde la alcoba de la Mozuela.
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	No se expresa.
	PEINADO>	No se expresa.
	TRAJE>	El mismo de las escenas anteriores. Es un hombre envuelto en una manta, vestido con traje y sombrero, invisible para el espectador bajo tanta

		vestimenta que le cosifica, le convierte en un puñado de trapos con dinero.
4. TIEMPO>	Rapidísimo, ni siquiera es tiempo de palabras, solo de hechos. Es lineal, sencillo y directo para consumir el drama. La aproximación a la venta exige cautela, un tempo más lento, mientras que la aparición como cadáver es inmediata, el final justiciero de la obra: La aparición de la muerte.	
5. ESPACIO>	Básicamente en el exterior de la venta, pues es un personaje que efectúa un viaje circular: de fuera a afuera. Llega desde la izquierda del escenario, del exterior, de la libertad, a consumir su lujuria en la derecha, en el espacio íntimo de la casa, privativo con respecto al espectador, y es inmediatamente devuelto al exterior, rechazado, acreditada su condición forastera hasta de la propia vida.	

FUERA DEL ACTOR

7.Espacio escénico	ACCESORIOS>	<ul style="list-style-type: none"> * <u>El ventano</u> de la venta. * <u>Las tijeras</u>. * <u>La rueda del Afilador</u>.
	DECORADO>	Mínimo, el mismo de todas las escenas anteriores.
	ILUMINACIÓN>	O su ausencia, indicando intimidad sexual entre la Mozuela y el Afilador: <i>Apaga la luz en la alcoba la mozuela</i> (pág. 53). El ventano debe iluminarse desde dentro para que el espectador pueda seguir la acción: <i>Cruza la mozuela por el claro del ventano</i> (pág. 54). Es fundamental la luz intensa sobre las tijeras, al fin instrumento de muerte, que debe ser divisado por el espectador: <i>Quiebra el rayo de luna con el brillo de las tijeras</i> (pág. 54).
	MÚSICA>	No consta en la acotación.
	SONIDO>	El rechinar de un cerrojo, que se constituye en un signo intenso, pues facilita la entrada del Bulto al interior de la venta, en busca de la lujuria, para la consumación de la avaricia, y el encuentro final con la muerte: <i>Rechina el cerrojo</i> (pág. 53). La presencia de la muerte es presentida por el aullido triste de un perro: <i>Agorina un blanco mastín sobre el campillo de céspedes</i> (pág. 54)., y se oyen los ruidos de la pelea en el interior de la alcoba de la Mozuela: <i>Tumulto de sombras. Un grito, y el golpe de un cuerpo en tierra</i> (pág. 54). La ausencia de sonido es también

		reveladora (el asesinato se ha consumado): <i>Tenso silencio</i> (pág.54)., así como los ladridos finales de los perros que indican que algo ha pasado, que una presencia ineludible está cerca: <i>Ladran los perros de la aldea</i> (pág. 54). En esta acotación los sonidos, como la luminotecnia son esenciales para reflejar la acción dramática, pero especialmente, por su cantidad y simbolismo.
9. TIEMPO>		Es una acotación, es rapidísima, describe acciones que se suceden de un modo telegráfico, para no restarle importancia a la impresionante escena anterior de la ligazón mágica.
10. ESPACIO>		Utiliza todo el espacio escénico (la llegada del Bulto lo recorre todo, de izquierda a derecha, para volver, ya cadáver, al centro, al exterior de la venta, al espacio de la realidad, donde sólo queda la muerte, cumpliéndose así el desenlace implícito que da título al <i>Retablo</i> . La acción es un deseo de resurrección truncado (por ser algo antinatural), pues el único personaje que se mueve en escena transitando desde la izquierda: el ocaso, la muerte, la ausencia de luz, hacia la derecha: el amanecer, la renovación, la llama de la vida –la lujuria-, para ser abruptamente rechazado por él, y devuelto hacia el centro: la realidad, lo racional, la verdad última, la muerte.

LIGAZÓN / Escena 5. EPÍLOGO (dos situaciones dramáticas)

- A) EN LA
- REPRESENTACIÓN:** la escena final representa fielmente la acotación última del texto, pero aparece extendida en un final nuevo, reinterpretando el desarrollo lógico de la obra en una especie de danza carnavalesca, de danza de la muerte interpretada por los personajes de la aldea, con la irrupción de un nuevo personaje (un demonio carnavalesco vestido de paja y cencerros, que cocea, como representación del macho cabrío. Lo más cercano parece ser los Dambolin Nagusi, los mayordomos de Joldunak, o Joldún, literalmente en vasco: “personaje que porta cencerros”, y que significan la renovación, el paso del invierno a la primavera, de la oscuridad a la luz, y que a finales de enero realizan el trayecto de tres kilómetros entre Iturren y Zubieta, agitando sus dos enormes cencerros a la espalda, y revestidos de piel de oveja) que

consumará la justicia lógica del desenlace dramático enviando al interior del ataúd a los amantes, (muertos, presumiblemente, por asesinos, así, en concreto, el personaje del Afilador se lleva las manos al cuello, como si hubiera sido ajusticiado por garrote vil u horca, y el Joldún, como chamán o demonio, le entrega la gargantilla a la Mozuela, que también se incorpora al interior del ataúd). Tras el ajusticiamiento de los amantes, se inicia la transición al comienzo de la obra siguiente.

PERSONAJE : LA MOZUELA		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	No habla en ningún momento.
	TONO>	No habla.
2.Expresión corporal	MÍMICA>	En la primera situación dramática aparecen sus manos empuñando la tijera homicida (00:30:24). En la segunda situación dramática será el segundo personaje condenado a muerte, en el interior del ataúd, tras recibir la gargantilla maldita, origen de todo el drama (00:32:59).
	GESTO>	En la segunda situación dramática baila con gesto alegre y la nueva aparición de la gargantilla, y la introducción en el ataúd (la condena recibida del Joldún), es gesticulada en forma alegre y carnavalesca (00:33:10).
	MOVIMIENTO>	En la primera situación dramática es breve, parcial, pero enormemente significativo, pues el espectador solo percibe el movimiento de sus brazos empuñando las tijeras. En la segunda situación dramática es un baile desvergonzado, alegre, carnavalesco, durante el cual muestra con claridad la gargantilla condenatoria, y se introduce burlescamente en el ataúd (00:33:10).
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	El mismo de las escenas anteriores. Podría tener la máscara inicial de la obra.
	PEINADO>	El mismo de las escenas anteriores.
	TRAJE>	El mismo de las escenas anteriores.
4. TIEMPO>	Hay dos tiempos distintos: en la primera situación dramática es un tiempo detenido y culminado en las tijeras que asesinan al hombre rico (00:30:37). En la segunda situación es un tiempo extemporáneo, fuera ya de la obra, un tiempo externo, carnavalesco, acentuando	

	su condición de farsa, de teatro de títeres, de siluetas apenas bosquejadas por el autor (00:31:13 a 00:34:06).
5. ESPACIO>	En la primera situación dramática, la Mozuela se encuentra en el interior de la venta, en su alcoba, donde se cumplen todas las prolepsis anteriores, dando muerte al lujurioso. Es un espacio interno e interior, una intimidad violada que recibe justo, aunque riguroso, castigo. En la segunda situación dramática es el espacio exterior, incluso fuera de la obra, es un carnaval, una danza de la muerte donde concluye el drama. La protagonista se instala en el centro, al lado del ataúd, aunque gira por toda la escena enseñando la gargantilla fatal. Tras su desaparición en el interior del ataúd, vuelve a aparecer en escena, y desaparece con el Afilador por una puerta lateral del escenario (00:31:13 a 00:34:06).



La Mozuela exhibe la gargantilla nefasta por todo el escenario.

PERSONAJE: EL AFILADOR		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	No habla, sólo aparece en la segunda situación dramática.
	TONO>	No habla.
2.Expresión corporal	MÍMICA>	Aparece en la segunda situación dramática, bailando a ritmo carnavalesco, y siendo el primer señalado por el Joldún para ocupar el ataúd por el crimen cometido (00:32:41).
	GESTO>	Son alegres, despreocupados. Es muy significativo y divertido el que realiza dentro del ataúd, antes

		de ser cerrada la tapa, dando a entender que ha sido ajusticiado en la horca o en el garrote vil (00:32:48).
	MOVIMIENTO>	Son de danza, de baile carnavalesco, hasta el momento de entrar en el ataúd, y luego, cuando vuelve a aparecer en escena.
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	El mismo de las escenas anteriores.
	PEINADO>	El mismo de las escenas anteriores. No lleva sombrero.
	TRAJE>	El mismo de las escenas anteriores. No porta la rueda de amolar.
4. TIEMPO>	Su tiempo es el de la segunda situación dramática, un tiempo alegre dominado por el personaje chamánico, el Joldún.	
5. ESPACIO>	Hacia el centro del escenario, en la realidad donde se instala el ataúd, que simbolizará su condena a muerte.	

PERSONAJE : LA VENTERA		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	No habla.
	TONO>	No habla.
2.Expresión corporal	MÍMICA>	Inicia la segunda situación dramática, encontrando el cadáver del Bulto (00:30:55). Su primera reacción es de sorpresa y susto, alejándose del cadáver, luego, forcejeando con el viento, recoge el dornil, volviendo a la venta. Posteriormente, es un personaje más unido a la fiesta carnavalesca.
	GESTO>	Sobre todo, el gesto de asombro y susto (00:30:55) al inicio de la segunda situación dramática, y el forcejeo con el viento, cuando vuelve a la venta.
	MOVIMIENTO>	Son muy expresivos ambos, tanto el apartarse del cadáver que encuentra, como la lucha con el viento, para volver a la seguridad de la casa.
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	El mismo de escenas anteriores.
	PEINADO>	El mismo de escenas anteriores.
	TRAJE>	El mismo de escenas anteriores.
4. TIEMPO>	Es un intermedio, el tiempo después de los hechos acaecidos, el amanecer, la llegada de la luz y la constatación del asesinato. La	

	ventera vive en un tiempo interior al que vuelve tras asustarse del cadáver. En su tiempo interior la recogida del dornil es parte de la rutina diaria. Lo importante será estar en la casa antes de que lleguen los vecinos.
5. ESPACIO>	Es un recorrido circular, de derecha a centro, y luego, otra vez a la derecha. De la seguridad de la casa a la casa segura. Se asombra del cadáver que encuentra, pero no intentan socorrerlo, alterando apenas su recorrido.

PERSONAJE : EL BULTO/ EL PELELE/ EL JUDÍO DE MUCHA PLATA		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	No habla.
	TONO>	No habla.
2.Expresión corporal	MÍMICA>	En la primera situación dramática cruza, con cautela y discreción el espacio escénico hacia la venta (00:30:04 a 00:30:17). Nunca se deja ver por completo. En la segunda situación dramática aparece duplicado: como el pelele muerto que festeja el pueblo, y como personaje acompañante, disfrazado con una enorme nariz carnavalesca, de ave, y sin sombrero.
	GESTO>	No se perciben en la primera situación dramática por el sombrero y el gabán que le ocultan la cara. En la segunda situación dramática son divertidos, alegres, de festejo carnavalesco.
	MOVIMIENTO>	Los de la primera situación dramática son muy importantes: el avance cauteloso y discreto hacia la venta, donde le aguarda la recompensa de la Mozuela (distinta a la que recibirá) (00:30:04 a 00:30:17). Son andares en los que trata de protegerse de la mirada de los demás, la forma sutil de avance de un depredador hacia su presa. En la segunda situación dramática es el contorsionismo propio de las danzas carnavalesca.
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	No se percibe.
	PEINADO>	No se percibe por el sombrero de media copa que lleva puesto.

	TRAJE>	El mismo de las escenas anteriores: un gabán elegante y caro que le cae hasta la rodilla, buenas ropas, y un sombrero de media copa que revela su estatus económico elevado.
4. TIEMPO>	En la primera situación dramática atraviesa el escenario con cautela, discretamente, parándose, comprobando que no es visto. Esta primera situación dramática termina con su tiempo, pues es cosificado, convertido en un pelele arrojado al exterior (00:30:42). Su tiempo ha acabado. En la segunda situación dramática, la celebración carnavalesca, comparte la atemporalidad de los aldeanos, la transición entre una obra y otra. Tampoco tiene ya un tiempo propio.	
5. ESPACIO>	Aparece en la izquierda del escenario, y lo recorre, demorándose en la cucaña, símbolo fálico, anticipando el goce que recibirá en la venta, y abrigándose de todas las miradas, pues se desplaza de un modo felino a la venta, de donde será inmediatamente devuelto a un espacio intermedio entre la cucaña y la casa, ya cosificado como un elemento más (00:30:42).	



El Bulto se aproxima, cauteloso, a la venta.



Las tijeras homicidas aparecen por encima de la venta.



El cadáver del Bulto cosificado como pelele de trapo.

PERSONAJE : LA VIEJA DEL ATAÚD		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	No habla.
	TONO>	No habla.
2.Expresión corporal	MÍMICA>	Aparece en la segunda situación dramática, a la par que la ventera, portando un pesado ataúd. Se

		desplaza muy lentamente hasta colocarlo en el centro del escenario, hacia el lado de la casa (00:30:54 a 00:31:57).
	GESTO>	Apropiado a la edad y al peso que transporta. Representa un esfuerzo físico grande para una persona mayor.
	MOVIMIENTO>	Muy lento, concentrado en transportar el ataúd, luego se acelera cuando llega al lugar donde lo deposita, junto a la cucaña, y permanece frente a la tapa, accionándola para dejar entrar a los dos amantes, condenados a muerte por el Joldún, trasunto diabólico, que aparece de repente en escena. Luego, se llevará el ataúd hacia el lugar que ocupaba la venta, con movimientos también lentos. Es el único personaje, junto con el Joldún, que no baila, que apenas participa de la fiesta carnavalesca.
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	Es una aldeana vieja. No va particularmente maquillada. Lleva puesta una máscara rígida.
	PEINADO>	No se percibe por el pañuelo largo que le cubre la cabeza. Es una especie de saya clara.
	TRAJE>	Va vestida con ropas amplias de campesina vieja: una falda morada, camisa clara, zapatos negros, y una especie de chaqueta de lana vasta, oscura y amplia, con el pelo recogido por una saya de color aproximado a la falda.
4. TIEMPO>	Posee un tiempo propio, distinto al de los demás personajes del escenario. Es un lento andar, cargando con un fuerte peso que recuerda al de la enfermera del montaje de Els Joglars, <i>Daaaaalí</i> , pero no es tan acentuado. Ese tiempo se igualará cuando se inicie el carnaval que finaliza la obra, pero volverá a ser distinto al desaparecer con el ataúd por la derecha del escenario.	
5. ESPACIO>	Abarca todo el escenario, de derecha a izquierda, es un espacio exterior, el del señorío de la muerte, representado por el ataúd, que viene a recoger su particular cosecha (básicamente la de los dos enamorados), y que continua su viaje hacia derecha: la oscuridad inicia el viaje contrario al sol, e impone la sombra inaplazable de la muerte.	



La vieja portadora del ataúd, símbolo de muerte, atraviesa el escenario.

PERSONAJE : EL JOLDÚN / CHAMÁN / DEMONIO O SÍMBOLO DE LA MUERTE.		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	No habla.
	TONO>	No habla.
2.Expresión corporal	MÍMICA>	Aparece en la segunda situación dramática, semejando a un macho cabrío, debido a su condición demoniaca (00:32:09). Cocea y da grandes zancadas para que resuenen los cascots y los cencerros (00:32:27). Una vez sentado, adopta una actitud hierática, designando a los que deben morir.
	GESTO>	En todo momento es un gesto de autoridad respetado por los demás personajes que le muestran temor. Mientras se mueve por el escenario, tiene gestos de animal, de macho cabrío. Sentado, en cambio, evita mirar a los demás personajes del escenario, pero señala, de una forma significativa e inapelable a quienes deben morir (00:32:36).
	MOVIMIENTO>	Se desplaza con grandes zancadas, haciendo resonar los cascots y los cencerros. Luego permanece sentado, prácticamente inmóvil (00:32:36 a 00:33:27) . Su forma de moverse, y su ausencia de movimiento imponen respeto, intimidan a los aldeanos. Es una figura no humana, con un poder superior.

3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	La cara es del mismo color que el traje.
	PEINADO>	Lleva una toca amplia, del mismo color que el traje, de corte faraónico, que acentúa la animalidad del rostro.
	TRAJE>	Es un vestido carnavalesco de antiquísima tradición. Es una especie de túnica de brezo o paja, ceñida por un cinturón donde cuelga un gran cencerro en la parte delantera del traje. Se completa con unas calzas blancas que se prolongan en los pies a modo de cascos. Se pueden observar personajes parecidos en los carnavales de los pueblos de Navarra, País Vasco, y en general en el norte de España.
4. TIEMPO>	Su tiempo es distinto al de los demás personajes. Impone su movimiento, su figura, que, al principio, detiene el tiempo de los otros actores, con su aparición poderosa y animal (00:32:09). Luego, cuando se sienta y adopta una cierta inmovilidad, permite que los demás continúen con su tiempo respectivo.	
5. ESPACIO>	Ocupa, sobre todo, el escenario más inmediato al espectador, al que se quedará contemplando fijamente cuando se sienta. Es una figura de poder que trota por todo el escenario, y se termina instalando en un lugar propio, alejado de los demás personajes, pero ordenando su vida y su muerte.	





El Joldún, sentado, presidiendo la *danza de la muerte* carnavalesca.

PERSONAJE : NUEVE ALDEANOS (incluidos la Mozuela, el Afilador y el Bulto)		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	No hablan.
	TONO>	No hablan.
2.Expresión corporal	MÍMICA>	Al comienzo de la segunda situación dramática aparecen en escena intentando avanzar pese al tremendo viento (el mismo del comienzo de la obra) que les frena. Luego, una vez comprobada la muerte del Bulto, iniciarán un desenfrenado baile carnavalesco, de marionetas, que se detendrá súbitamente con la llegada del Joldún, adoptando gestos de miedo y respeto (00:31:12 a 00:32:09) . Cuando el Joldún se sienta, reinician la danza carnavalesca que aprovecharán para cambiar el escenario con vistas a la siguiente representación.
	GESTO>	Básicamente hay tres: el de la lucha contra el viento –muy coordinado-, el de temeroso respeto hacia el Joldún –también coordinado-, y el del baile carnavalesco que divide al grupo en dos: cinco danzan en torno al ataúd, libremente, con ambiente de marionetas, y otros cuatro recorren el escenario, de izquierda a derecha, muy

		coordinados, tocando instrumentos musicales (con los que luego iniciarán la obra siguiente) y su apariencia es de muñecos mecánicos (00:32:46 a 00:33:26).
	MOVIMIENTO>	De avance y resistencia frente a un gran viento; de temor –todos arracimados-, y de jolgorio carnavalesco, conjuntados los músicos, y de libre danza los otros cinco personajes, que semejan marionetas.
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	Los personajes que ya han intervenido en escena llevan el mismo maquillaje, salvo el Bulto, que se presenta con una nariz de carnaval veneciano. Una buena parte de los personajes llevan máscaras rígidas, que ya se utilizaron al comienzo de la obra, de tal forma que pierden la identidad, tanto los de la obra representada, como los de la obra que va a comenzar, convirtiéndoles en un personaje colectivo, sin identidad propia, que asume las funciones simbólicas de pueblo, o habitantes de la aldea. Con todo, algunos personajes, como la Mozuela, y en menor medida el Afilador, mantienen las señales significativas que permiten reconocerlos como personajes individualizados. El Bulto asume una doble condición: la de pelele de trapo cuya muerte es celebrada por los pobres del pueblo, y al mismo tiempo aparece en escena, desdoblado de sí mismo, como personajes físico, oculto tras una máscara veneciana de nariz tucanesca.
	PEINADO>	El Afilador y el Bulto han perdido su sombrero, lo que dificulta su identificación. Hay cuatro aldeanos, con gorras muy caladas, que luego intervendrán en la obra siguiente, que se mueven sincopadamente a ritmo de la danza carnavalesca, tocando los instrumentos que empuñan (00:32:46 a 00:33:26).
	TRAJE>	Se mezclan los personajes de la obra actual, <i>Ligazón</i> , con los de la obra siguiente, <i>La cabeza del Bautista</i> , así que unos vestirán como aldeanas (La Mozuela, la Ventera), y otros aparecen con los trajes de la obra siguiente, más ciudadana, menos rurales los personajes. En general, son de una estética de principios del siglo XX.
4. TIEMPO>	Hay un tiempo colectivo, cuando se inicia la segunda situación dramática y aparecen como un colectivo sorteando el viento intenso, reconociendo y regocijándose con el cadáver del Bulto, y un tiempo carnavalesco distinto, pues una parte de los aldeanos	

	(especialmente los que han intervenido en la primera obra) se aglutinan en torno al ataúd, terminando definitivamente la historia; y otros, los que intervendrán en la obra siguiente, inician un tiempo sincopado, de muñecos mecánico, siguiendo el ritmo de la música, en una especie de danza que termina rindiendo pleitesía a la figura del Joldún, la muerte que cierra definitivamente la primera obra.
5. ESPACIO>	Al principio de esta segunda situación dramática el coro de aldeanos se mueve como un personaje colectivo, coordinado, aglutinado en el centro del escenario, en la realidad, junto a la cucaña, y los símbolos de muerte: el pelele asesinado y el ataúd que condena a los amantes. Tras la llegada del Joldún (00:32:09), el personaje colectivo se divide en dos: los integrantes de la primera obra permanecen en el centro, acatando el juicio final del Joldún, salvo la Mozuela, que baila por todo el escenario, pero termina, por fuerza concéntrica, en el mismo ataúd que su amante; y los cuatro músicos de la próxima representación, que inician una danza de izquierda a derecha, siguiendo el perímetro exterior del escenario, al ritmo de la música, desde el exterior, desde la libertad, acompasándose en una mímica mecánica, hasta ocupar un espacio intermedio entre la cucaña y la venta, tras el Joldún, jaleando las condenas que éste dicta (00:32:46 a 00:33:26).





El Joldún emite su juicio condenatorio y mortal.

FUERA DEL ACTOR

7.Espacio escénico	ACCESORIOS>	<ul style="list-style-type: none"> * <u>El ventano</u> de La Venta. * <u>Las tijeras</u>. * <u>La rueda del Afilador</u>. * <u>El dornil</u>. * <u>El pelele</u> de trapo. * <u>Un palo</u> largo terminado en una cruz. * <u>El ataúd</u>. * <u>Una silla</u>. * <u>La gargantilla</u>.
	DECORADO>	<p>Es el mismo de las escenas anteriores en la primera situación dramática, pero aquí aparecen todo los accesorios que ya habían intervenido, más el pelele de trapo, necesario para el desarrollo de la obra y un guiño del director de escena a la propia obra: <i>Auto para siluetas</i> (pág. 7), la subtituló Valle-Inclán, resaltando la condición de fantoches de unos personajes que parecen algo más que marionetas en las escenas anteriores, especialmente en la que precede al epílogo. La segunda situación dramática provoca la retirada de elementos significativos (el dornil adivinatorio) y la llegada de nuevos elementos significativos, especialmente el ataúd. Al final de esta segunda situación dramática se produce, frente al</p>

		espectador, una sustitución de elementos decorativos para comenzar la segunda obra, en un perfecto movimiento colectivo y brillante que teatraliza el final de la primera obra e instala los elementos de la segunda.
	ILUMINACIÓN>	La primera situación dramática se desarrolla en la oscuridad (menor iluminación) propia de la noche en la que se desarrolla la acción. Es el tiempo de la intimidad, de las sombras que ayudan al lujurioso, a los amantes, a los asesinos (00:29:54 a 00:30:51). La segunda situación dramática comienza al final de la noche, con el descubrimiento del cadáver del Bulto, primero por la Ventera (que no palía la situación haciéndolo desaparecer), y luego por los aldeanos que celebran su muerte, hasta que la verdadera muerte, el Joldún, extiende el castigo hacia los amantes. Es un ambiente carnavalesco que se va progresivamente iluminando para el final de fiesta, y que, espectacularmente creará el escenario necesario para la segunda representación (00:30:52 a 00:34:06).
	MÚSICA>	La primera situación dramática del Epílogo utiliza la misma música de zanfoña con la que se inicia la obra (00:29:57). Es un signo circular (como el sonido de viento que acompaña el inicio de la segunda situación dramática de esta escena). Es una música lenta, triste, melancólica que acompaña al Bulto, y que arroja a los amantes con la inevitabilidad del Destino. La acción del asesinato del Bulto con las tijeras bien preparadas por el Afilador, se subraya con acordes orquestales (00:30:24), que se tornan chirriante cuando acompañan la acción de arrojar al asesinado, al pelele, fuera de la venta (00:30:42). La segunda situación dramática queda marcada por una danza carnavalesca, muy festiva, basada en la zanfoña inicial, que enloquece a los actores, pero que resulta aún más impactante con el silencio que se produce ante la aparición del Joldún (00:31:01). Luego, todo será otra vez locura carnavalesca que concluirá la farsa para dar paso a la siguiente representación.
	SONIDO>	La música domina esta primera situación dramática, pero el sonido del viento marca el final de la primera representación y enlaza con el principio de la obra siguiente [el círculo se ha consumado: el viento (00:30:42), como en <i>Mary Poppins</i> determina un

		<p>cambio drástico en las vidas de las personas, uniendo y alejando unas de otras]. Con el primer viento sopla también la lujuria, que estimula la avaricia de las comadres, y obliga a la Mozuela a tomar decisiones extremas conforme ambos pecados capitales se acercan a su consumación. El segundo viento trae el final de la historia (la muerte como justo castigo a los lujuriosos, y la pérdida de los beneficios para los avariciosos) sirviendo tanto de epílogo del texto dramático como de introducción al desenlace imaginado por el director de escena (una especie de epílogo extendido y añadido sin el apoyo textual) como de vehículo de transición hacia la obra siguiente. En la segunda situación dramática también la música es el sonido dominante, pero adquiere un significado primario, rural, primigenio, el sonido del cencerro del Joldún y el estruendo de sus coces (00:31:01). Los cascotes retumbando, y el cencerro nos indican la presencia de algo no humano, entre animal y mito, una figura ancestral con poder para juzgar a los hombres.</p>
9. TIEMPO>		<p>La primera situación dramática es un tiempo dominado por el andar esquivo y discreto, felino, del Bulto, y la intensidad de las tijeras horadando su cuerpo. La aparición del cadáver nos lleva a un presente continuo, atemporal, donde la realidad del asesinato se hace presente (00:30:42). El tiempo se ha consumido para la obra y sus personajes. La segunda situación dramática comienza en tempo lento, con la aparición del viento que rodea al cadáver del Bulto. Cuando irrumpen los aldeanos se acelera el tempo al compás de la música carnavalesca enloquecida. La acción progresa rápidamente para terminar en la danza de la muerte que concluye la obra.</p>
10. ESPACIO>		<p>Es un viaje desde la izquierda a la derecha, desde la libertad, el exterior, el vicio y la lujuria, hacia lo interior, la casa, la cárcel, el lugar íntimo de refugio y de vergüenza oculta. El resultado será la devolución del extraño (el Bulto) hacia el lugar que le corresponde: el centro, la realidad, el presente, la condición de asesinado al intentar penetrar en el espacio que le es ajeno. La segunda situación dramática se instala en el centro justo del escenario. La muerte incrementa la realidad alcanzando a todos, coloca al Bulto en su sitio (el ataúd), castiga a los amantes asesinos y cierra la representación. El escenario es, ahora, el exterior completo, la realidad, ocupando todo el espacio. Ya no hay izquierda (el exterior, la libertad, la lujuria, lo de fuera), ni interior (la venta, la cárcel, el refugio), sino que al final la muerte lo iguala todo y solo queda la realidad, el tiempo presente sin tiempo, el castigo final a</p>

	los amantes y al lujurioso, con los testigos presentes de la aldea.	
--	---------------------------------------------------------------------	--



Escena de transición: el pelele del Bulto es exhibido festivamente mientras se prepara el ataúd para acoger a los lujuriosos.

5.5.12. Diferencias representativas entre el texto dramático y la representación:

Es una escena teatral no recogida en el texto de la obra, desarrollando una escena nueva, incorporando la acotación final del texto dramático, añadiendo una escena de transición, donde aparecen los personajes que han representado la obra junto a los que van a representar la siguiente, dotándole a *Ligazón* de un nuevo final, pues la pareja de personajes principales, la Mozuela y el Afilador, son ajusticiados frente al público, lo cual conecta lógicamente con el final de la obra, y se presupone como un castigo por el crimen cometido, pero eso constituye una reescritura de la propia obra, un desarrollo muy personal, *ad libitum* de *Ligazón*. Una reescritura en el mismo sentido del autor, pero reescritura al fin y al cabo, a la que se añade un final extendido: la Ventera encuentra el cadáver, se asombra, y opta por ignorarlo sin atenderlo, y un descubrimiento público, el del pueblo de la aldea, que primero se asombra, y luego lo celebra en una danza de la muerte enloquecida, donde tiene lugar el ajusticiamiento de la pareja principal. Además, aparecen personajes nuevos,

que no pertenecen a la obra siguiente, como la vieja que porta el ataúd, y la figura extravagante, mágico y distinta del Joldún, verdadero amo de la vida y de la muerte. Aquí ya no podemos hablar de reescritura, ni de interpretación, sino de simple invención añadida a la obra original, enlazando con su simbolismo, con la estructura de títeres que tiene todo el *Retablo* en sí, y con la unidad de representación, que se constituirá en la muerte, esa *tabula rasa*, que terminará con todas las representaciones, que dará el mismo final para todos, buenos y malos, pecadores y beatos, es decir, la única democracia real de este mundo (de momento):

PERSONAJES	Se introducen actores que no aparecen en la acotación inicial, como la Ventera, y el pueblo de la aldea, que finalizan la obra en un sentido nuevo al que marca el texto. Además, se le añade una escena de transición donde aparecen dos figuras misteriosas relacionadas con la muerte: la vieja portadora del ataúd, perfecto símbolo de la misma (la vejez, la última morada), y el Joldún, un personaje carnavalesco de la memoria profunda precristiana, una fuerza en estado puro de la naturaleza (es antropomorfo, pero cocea, se expresa por signos, no habla, y agita un cencerro), un chamán de la vida y de la muerte que, gobernando a los hombres (le conceden un asiento, un lugar de privilegio, le muestran respeto y obedecen sus decisiones), decide el final justo para ellos, ajusticiando a los personajes principales de la representación, la Mozuela y el Afilador. Inteligentemente por parte del director de escena, ninguno de estos personajes habla, respetándose así el texto original, no añadiendo ni una coma, ni una palabra, ni un lamento a lo escrito por Valle-Inclán. Sin embargo, la obra, como la vida, continua, y cuando no queda la palabra aparece la mímica, el gesto, el movimiento, más que suficiente para expresar y comunicar.
FUERA DE LOS ACTORES	El escenario se ve mágicamente barrido por ese viento insistente que será una de las constantes de la obra, ese fuerte

	soplido que finaliza las vidas y las historias, devolviendo todo al planteamiento original, a ese carnaval permanente, paradisiaco y dionisiaco que es la vida, junto a la cual va prendida la muerte. La enloquecida <i>danza de la muerte</i> que interpretan los actores, mientras ajustician a la pareja protagonista de <i>Ligazón</i> , y terminan la obra, da paso a una manera soberbia de borrar todas las huellas de la obra representada, retirar los accesorios, modificar el decorado, y dejar preparado el escenario, con sus actores y su decorado, para la siguiente representación. La escena de transición es una invención del director de escena, y la más pura interpretación del espíritu de la obra, y del autor representado.
--	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Se produce una implementación significativa hacia el espectador en la representación de la obra por inserción de elementos ajenos al texto de la representación.

5.5.13. Estudio cuantificador de *Ligazón*

Cuantificación de los personajes en las situaciones dramáticas de la representación:

La situación inicial textual, basada en las situaciones dramáticas de cada escena, identificadas a partir de la aparición de nuevos personajes, y separados por las acotaciones textuales, da lugar a los siguientes resultados:

<i>Secuencias teatrales</i> → <i>Personajes</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9

La Ventera						/	/	/**	/
La Raposa	/	/				/			
La Mozuela	/	/	/	/	/		/	/	/
El Afilador			/	/	/			/	/
El Bulto*	/	/	/				/	/	
	10	11(en la acotación final)							
La Ventera	/**								
La Raposa									
La Mozuela	/	/							
El Afilador	/	/							
El Bulto*		/							

Secuencias teatrales→	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Personajes No humanos/aludidos									
Las tijeras ****		/	/	/					/
El Diablo/ Brujería***				/	/	/		/	/
	10	11							
Las tijeras	/	/							
El Diablo/ Brujería***	/								

- Se habla de él/
Aparece en escena/ Está presente mediante un
objeto: la gargantilla de aljófares/ Se le alude
mediante canciones
- ** Aparece en
forma de voz
- *** Elementos
de magia y brujería: un can rabioso/ un anillo
encantado / la bota de las siete leguas,etc.

**** Hay prolepsis de muerte encerradas en amenazas no muy concretas, del tipo: *Lo que deba llevarse, se llevará*. Las tijeras son y van a ser un instrumento mortal, pero las referencias a tijeras y muerte, no son demasiado claras.

Se puede calcular la frecuencia relativa de los personajes de la obra, mediante un sencillo cálculo, midiendo la presencia de los mismos en las situaciones dramáticas de la obra, aplicando la siguiente fórmula:

$Q \text{ (personaje)} = \frac{\text{ni (número de escenas en que está presente el personaje)}}{\text{(número de escenas total que comprende la obra)}}$

Q1= La Ventera 5/11= 0'45 de presencia.

Q2= La Raposa 3/11= 0'27 de presencia.

Q3= La Mozuela 10/11=0'90 de presencia.

Q4= El Afilador 7/11=0'63 de presencia.

Q5= El bulto 6/11=0'54 de presencia.

Q6= Las tijeras 6/11=0'54 de presencia.

Q7= La Brujería 6/11=0'54 de presencia.

Las conclusiones que se pueden sacar a partir de esto datos son varias:

1. La Mozuela es la protagonista indiscutible de la obra, pues ella tiene lo que todo los demás personajes codician, su virginidad, la belleza de la juventud. Es la que más interviene en casi todas las escenas.
2. El Afilador y el Bulto, que se mueven por lujuria, son el motor principal de la acción.
3. La presencia de elementos de brujería es constante en la mayor parte de la obra.

4. Las tijeras, como instrumento de muerte, comparten el mismo protagonismo que los elementos mágicos.
5. La avaricia, aún siendo el vehículo de la lujuria, tiene menor presencia que los otros dos epígrafes (lujuria y muerte) incluidos en el título de la obra.
6. Hay un personaje no estudiado, los perros, cuyos ladridos acompañan la acción, en algunos casos en el orden de naturalidad que tales animales comportan en una pequeña aldea humana, en algún caso concreto con carácter especificativo, por ejemplo en la escena 8, cuando el Afilador motiva su vuelta por haber sido atacado y mordido por un can rabioso. La propia Mozuela, que se las da de bruja, concluye: *Todo dimana de aquello*. Se puede considerar como un elemento más de la Brujería, es el Destino, que tiene trazado su propio plan para la virginidad de la Mozuela, y para el castigo del Bulto lujurioso, en el cual, el Afilador es un instrumento imprescindible.

En la representación no se presenta una atomización de la obra semejante al texto, al contrario, se agrupa en escenas, suma de pequeñas situaciones dramáticas, identificadas por la inclusión de uno o más personajes nuevos, y por el sentido significativo de cada escena, apareciendo cinco escenas sobre las que se aglutina toda la obra:

ESCENAS:

1.- Afueras del Ventorro. Primer encuentro entre la Mozuela y la Raposa. Presentación y comienzo del trato celestinesco. Primer intento de captación de la voluntad de la Mozuela. Resistencia de la protagonista. Aparición de un signo no verbal: la gargantilla. Intento claro y firme de concretar el trato celestinesco. Rechazo completo de la protagonista. Prolepsis del final trágico de la obra con la aparición de otro signo no verbal: las tijeras. Comprende las dos primeras secuencias teatrales.

2.- Mismo escenario. Aparece un nuevo personaje: el Afilador. La Raposa se ha retirado en la escena anterior. Continúa la Mozuela. Signo verbal auditivo: una canción popular o infantil que describe la situación celestinesca.

Primer encuentro de los futuros amantes. Referencias sexuales implícitas en la conversación que se podría calificar del inicio del cortejo amoroso. El signo no verbal del final de la escena anterior, las tijeras, cobra un protagonismo evidente en esta escena. El cortejo amoroso se desarrolla. Aparición de referencias a la brujería y lo demoniaco. Es una escena de transición. Mismo escenario. Consumación del cortejo amoroso en un signo no verbal: compartir

una bebida en el mismo vaso. Metáfora sutil de un beso. Los personajes desaparecen de escena. Comprende situaciones dramáticas: 3, 4 y 5.

3.- Mismo escenario. La Raposa y la Ventera acuerdan el trato celestinesco. Numerosas referencias brujeriles. Amenaza de la Raposa a la Ventera si no cumple el trato establecido. La Ventera trata de convencer, sin éxito, a su hija para que acepte el deshonroso trato propuesto por la Raposa. Al igual que la escena 3, comienza con una canción popular. Se producen tensos diálogos entre ambas, tratando descarnadamente el asunto. La Mozuela se resiste numantamente, y enuncia, al final de la escena, una amenaza que contiene la prolepsis del final de la obra.

4.- Mismo escenario. La Ventera se retira y entra en escena el Afilador. Comienza la escena con una canción popular. Prosigue el cortejo amoroso tomando la iniciativa la Mozuela, presionada por la voluntad materna de ser prostituida por intereses crematísticos. Hay una gran presencia de elementos brujeriles en la escena. A mitad de la misma interviene la Ventera, presente solo como el sonido de su voz, suficiente para identificarla. Obliga a su hija a entrar en casa y prepararse para la llegada del pretendido amante. La Mozuela obedece aparentemente, pero está decidida a frustrar los planes de su madre. El Afilador queda fuera de la casa, escondido y esperando. La ventera prepara la llegada del amante de su hija. La escena comienza con una especie de canción popular que parece improvisada. El Afilador, escondido, interviene en la escena al dirigirse a él La Ventera, que aunque no sabe dónde se esconde, adivina su presencia y trata de alejarle para no estropear el esperado encuentro con el Bulto. Es una escena de transición, muy corta. El Afilador se encuentra frente a la casa, y la Mozuela en la parte superior de la casa, donde, asomada, le habla. La Mozuela le ofrece su virginidad en el acto, pero exige un sacramento de sangre, una boda pagana y brujeril, una ligazón de sangre. El Afilador deja claro su compromiso con otra mujer, pero se presta al lazo de sangre utilizando las tijeras que él mismo ha afilado, cobrando un papel fundamental. La escena presenta un primitivismo bestial que remite al origen de los tiempos. Al final, Afilador y Mozuela penetran en la casa para yacer con el consentimiento expreso de la chica. La Lujuria se ha consumado.

5. Final. Mismo escenario. El protoamante aparece como un bulto antropomorfo envuelto en una manta. No es un hombre, es la lujuria ruin con forma humana. No hay diálogos ni actores en la escena, los protagonistas son los ruidos del cerrojo al descorrerse que indican que la Ventera ha permitido el paso franco hacia la alcoba de su hija, y las tijeras, que aparecen por encima de la casa, empuñadas por el brazo de la Mozuela. Hay un grito y cuatro brazos que descuelgan el pelele del protoamante hasta echarlo al escenario. Los ladridos de los perros narran la muerte del amante y la

evidencia de su cuerpo asesinado. A la avaricia, y la lujuria, sigue y finaliza la muerte. El *Retablo* está completo.

6. Transición a la otra obra: resolución de la obra fuera del texto dramático, realizándose solo en la representación: El cadáver del Bulto, transformado en un pelele de trapo es encontrado, sucesivamente, por la Ventera, que se asusta y lo ignora, y por el pueblo, la aldea, que una vez comprobada su muerte, la celebra carnavalescamente. Al mismo tiempo, aparece una vieja con un ataúd, y posteriormente, un personaje vasco de carnaval, adornado con un cencerro, que se muestra como el símbolo de la muerte, y escenifica el castigo fatal de la pareja de los amantes, presumiblemente ajusticiados por el asesinato del Bulto. El baile último permite la desaparición progresiva de los personajes de la representación y la colocación de escenario, decorado y personajes de la nueva obra a representar.

Cuantificación de los personajes en las escenas de la representación

Escenas teatrales → Personajes	1	2	3	4	5	6
<i>La Ventera</i>			/	/		/
<i>La Raposa</i>	/		/			
<i>La Mozuela</i>	/	/	/	/	/***	/****
<i>El Afilador</i>		/		/	/***	/****
<i>El Bulto*</i>	/				/	
<i>Los aldeanos</i>	/					/
<i>El Joldún</i>						/
<i>La vieja con el ataúd</i>						/
Personajes no humanos						
<i>Gargantilla</i>	/		/			/
<i>Tijeras</i>	/	/		/	/	/
<i>El Diablo/ Brujería</i>		/	/	/		/
<i>La Escoba*</i>				/		
<i>El pelele de trapo **</i>						/

•

*

representando a la Ventera.

- ******
representando al Bulto.
- *******
representados por sus brazos, y por las tijeras.
- ********
integrados en el grupo de los aldeanos, pero individualizados como personajes.

Se puede calcular la frecuencia relativa de los personajes de la obra, mediante un sencillo cálculo, midiendo la presencia de los mismos en las escenas de la obra, aplicando la siguiente fórmula:

$Q \text{ (personaje)} = \frac{n_i \text{ (número de escenas en que está presente el personaje)}}{n \text{ (número de escenas total que comprende la obra)}}$

Q1= La Ventera $3/6 = 0'50 \%$ de presencia.

Q2= La Raposa $2/6 = 0'33\%$ de presencia.

Q3= La Mozuela $6/6 = 100\%$ de presencia

Q4= El Afilador $4/6 = 0'66$ de presencia.

Q5= El Bulto $3/6 = 0'50 \%$ de presencia.

Q6= Los aldeanos $2/6 = 0'33$ de presencia.

Q7= El Joldún $1/6 = 16'66\%$ de presencia.

Q8= La vieja con ataúd $1/6 = 16'66$ de presencia.

Q9= La gargantilla $3/6 = 0'50\%$ de presencia.

Q10= Las tijeras $5/6 = 0'83'33$ de presencia.

Q11= La Brujería $4/6 = 0'66$ de presencia.

Q12= personajes sustituidos por objetos (la escoba y el pelele) $1/6 = 0'16\%$ de presencia.

Con respecto a la cuantificación efectuada sobre las situaciones dramáticas, el análisis de las escenas representadas confirma el protagonismo de la Mozuela en el desarrollo de la obra, y la importancia secundaria del Afilador, así como la preeminencia del personaje de la Ventera sobre la Raposa, añadiendo mayor importancia para el escurridizo personaje del Bulto, y la presencia simbólica de las tijeras. La Brujería se confirma como un elemento vital de la obra, tanto como el

propio Afilador. Hay una serie de personajes nuevos, no recogidos en el texto, como son el Joldún y la vieja que transporta el ataúd. La importancia del personaje colectivo se acrecienta, especialmente en la última escena que se convierte en un elemento nuevo, vital por su simbolismo, que la representación añade a la obra. Mientras que las cinco primeras escenas son enormemente fieles al texto original de la obra, de 1927, no habiendo modernizado ni adaptado su lenguaje, y siguiendo con bastante fidelidad las acotaciones intercaladas por el autor, lo que aporta la representación al texto son básicamente dos elementos nuevos: el primero es esa sexta escena, no incluida en el texto dramático, con la presencia de personajes nuevos, de corte claramente simbólico (el Joldún y la vieja del ataúd como trasuntos de la muerte), que juzgan y condenan el crimen cometido frente al pueblo, a los aldeanos, que adquieren mayor relevancia que en el texto original. El segundo elemento engloba a todos los elementos no humanos, cuya misión es implementar a los elementos humanos y el sentido de la obra, especialmente la música, que cobra gran relevancia a lo largo de la representación, marcando los tiempos y los sucesos más importantes, y en menor medida otros elementos, como los ruidos (el del viento y el cencerro más el taconeo de los cascos del Joldún), así como un objeto fuera del texto, el botafumeiro, con el que se abre la representación. El botafumeiro, la suma de elementos no humanos, y la sexta escena amplían e interpretan el simbolismo de una obra corta, sin menoscabar el riguroso desarrollo de la misma en respeto al texto original, y la escrupulosa puesta en escena tanto en relación con los diálogos originales de la obra, como con los elementos contenidos en las acotaciones.

5.6. ANÁLISIS POR ESCENAS DE LA CABEZA DEL BAUTISTA: TEXTO Y REPRESENTACIÓN.

Acercándonos a la obra:

Está fuera de toda duda que Valle Inclán escribió teatro con gran maestría y que su teatro engloba las corrientes dramáticas novedosas de su tiempo, renovando el género dramático hasta nuestros días. Muchos estudiosos están de acuerdo en reconocer a Valle como precursor de las innovaciones teatrales que se produjeron, bien avanzado el siglo XX, tanto en España como en Europa.

Hoy se encuentran anticipaciones en sus obras del distanciamiento brechtiano, del teatro de crítica social, del teatro del absurdo, del teatro de títeres y fantoches, en la línea de la Supermarioneta de Edward Gordon Graig. *La cabeza del Bautista*, una obra lograda, aunque corta, se mueve entre tres fantoches de mucho fuste: el avaro miserable, capaz de sacrificarlo todo por conservar su dinero, una figura con amplia trayectoria teatral, desde Plauto a Molière; la mujer fatal, de rompe y rasga, que igual se aburre echando las cartas sobre una pequeña mesa mientras muestra sus encantos, que planifica, con toda sangre fría, un asesinato, una *Lady Machbet* de pueblo y escaso relumbre; y el chulo castigador, el *don Juan* de Tirso y Zorrilla, cruzado con la sangre nueva de la América que tanto impresionó a los españoles de final de siglo, y a Valle-Inclán en sus años mejicanos.

Don Igi, amante de La Pepona y propietario de una sala de billares, se enfrenta duramente a un ajuste de cuentas con el Jándalo. Éste es hijo de Baldomerita, la esposa fallecida de Don Igi, y el Jándalo lo chantajea para no sacar a la luz la turbia

muerte de su madre. La Pepona convence a Don Igi para que acabe con la vida del americano. Ambos acuerdan que ella lo seduzca y aprovechando la distracción, y el gachupín lo apuñalará hasta la muerte. Pero cuando se perpetra la acción la Pepona cae rendida de amor por el moribundo, al que besa ya cadáver.

Personajes:

- Don Igi el Indiano
- La Pepona
- El Jándalo
- Valerio el Pajarito
- El Barbero
- El Sastre
- El enano de Salnés

Publicaciones y representaciones:

La obra se publicó en *La Novela Semanal* el 22 de marzo de 1924 y se estrenó el 17 de octubre del mismo año en el Teatro Centro de Madrid, por la Compañía de Enrique López Alarcón, con Juana Gil Andrés, y en Barcelona el 25 de marzo de 1925, con dirección de Cipriano Rivas Cherif e interpretación de Mimi Aguglia y Alfredo Gómez de la Vega.

Dos años más tarde, el autor la incluyó en la recopilación *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*.

En 1967 se representó en el Teatro María Guerrero, de Madrid, junto a *La rosa de papel* y *La enamorada del rey*, con dirección de José Luis Alonso Mañés e interpretación de Antonio Ferrandis, Julia Trujillo, Manuel Gallardo y Florinda Chico.

El 28 de abril de 1968 se emitió en el espacio de Televisión española *Hora once*, con los siguientes intérpretes: José Luis Pellicena, José María Caffarel, Valentín Conde y Susana Mara.

Ese mismo año, Manuel Revuelta realizó una versión cinematográfica con formato de cortometraje, protagonizada por Antonio Carrasco, Carmen Lozano, Erasmo Pascual, Miguel Buñuel Tallada y Pepe Ruiz.

En 1995 fue José Luis Gómez quien puso la función en escena, en gira por España, finalizando en el Teatro de La Abadía de Madrid, junto a tres de las otras cuatro piezas que componen el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, con Pedro Casablanc (*El Jándalo*), Rafael Salama - sustituido luego por Pepe Viyuela - (*Don Igi*), Ester Bellver (*La Pepona*) y Carmen Machi.

Finalmente, se volvió a representar en 2009, junto a *Ligazón* y *La rosa de papel* en el Teatro Valle-Inclán del Centro Dramático Nacional, con dirección de Alfredo Sanzol e interpretación de Juan Codina, Lucía Quintana y Juan Antonio Lumbreras.

UN SOLO ACTO

A) Situaciones dramáticas:

1.- Interior de una taberna con billares. Varios mozos beben, juegan y alborotan. Los personajes principales están en escena, pero al margen: son D. Igi, el gachupín, y Pepona, una mujer desmedida, que hace honor a su nombre, y que es identificada como amante de D. Igi. Los clientes, Valerio, El Barbero, El Sastre y el enano de Salnés, se enzarzan en un discurso anticlerical mientras planean acciones de murga como si fueran muchachos. En el decurso de la conversación se informa a los espectadores de la anómala y pecaminosa situación legal del patrón y su amante. Parece ser que es el día de San José (19 de marzo) y que se plantea una rondalla satírica por las calles en honor de Pepes y Pepitas. La lujuria ha hecho, brevemente, su aparición.

2.- Mismo escenario. Aparece un personaje gaucho y fanfarrón, identificado como El Jándalo, que en realidad se llama Alberto Saco, integrándose rápidamente en la jarana de la taberna, dejando claro su preeminencia chulesca. Rápidamente se produce el primer encuentro con La Pepona que sirve para empezar a conocer el origen de la venida de un ser tan singular (viene de América, y la acción, por el enano de Salnés, parece situarse en Galicia).

3.- Mismo escenario. Entra en el escena el tercer protagonista, D. Igi, que describe brevemente su vida en Méjico, y la suerte de haberse vuelto antes de la revolución zapatista. Hay alardes de imperialismo nacionalista al uso a finales

del siglo XX en España, y se recrea la figura del emigrante –el gallego, el gachupín americano- con puntos en común con el estereotipo judío. Se produce el reconocimiento entre D. Igi y Alberto Saco, que, parece, había pasado inadvertido para D. Igi, el patrón, hasta el momento, integrado en la algarabía de los rondallas de la localidad. La conversación sitúa el nudo de la obra: Alberto Saco es un prófugo de la justicia que busca el dinero de D. Igi por el conocimiento que tiene sobre su pasado. La avaricia hace su presencia, y las cartas se ponen sobre la mesa: Alberto Saco busca el dinero de D. Igi, y éste se muestra sumamente reacio a dárselo.

4.- Mismo escenario. La Lujuria lo preside, con el descaro de la Pepona que intenta encelar al americano con ademanes de su oficio. Una frase de Alberto Saco actúa de prolepsis sobre el secreto que posee para gobernar a D. Igi: el conocimiento del asesinato de su mujer anterior. Pero los alborotadores, ya pergeñada la noche de ronda y farra llevan a Alberto Saco a la calle, fuera de escena.

5.- Mismo escenario. Es una situación dramática larga y fundamental entre los dos protagonistas, Higinio Pérez y La Pepona, una deliciosa sátira de Macbeth, en el que la mujer logra que D. Igi narre toda la historia y el nudo gordiano que le ata al americano recién llegado. D. Igi mató a su mujer mejicana, Baldomerita, se quedó con su dinero, privó de la herencia a su hijo – Alberto Saco-, y fue condenado formalmente por ello, en juicio, pero ha logrado escapar –tal vez por el inicio de la revolución zapatista- y ha vuelto a Galicia a disfrutar del dinero – en su establecimiento-, y de la vida, con La Pepona. La presencia de Alberto Saco destroza su equilibrio homicida y le coloca en un

callejón sin salida: barcos sin honra, u honra sin barcos. La Pepona, consejera machbiana y trasunto de la caída bíblica propone la deshonrosa solución en consonancia con la avaricia que preside toda la obra: colaborar en el asesinato y desaparición de Alberto Saco que aún no ha hecho pública la condición asesina de D. Igi. Un pacto de sangre, una nueva *ligazón* que asegura a ambos protagonistas la estabilidad económica que es lo único que les mueve. La concreción de este pacto es tan positiva que da entrada a la lujuria en esta escena, terminando con un D. Igi encelado y engallado.

6. Mismo escenario. Es una situación dramática de transición donde los sonidos cobran un significado importante: en el huerto se oye cavar la tumba de Alberto Saco. En la calle, las voces y canciones de los rondadores anuncia la vuelta del chulo gauchesco, que interrumpe los preparativos de su muerte. La Pepona, la nueva mujer de Machbet, exhibe el valor que no tiene su marido.

7.- Mismo escenario. Es una situación clave. La Pepona consigue la preparación del terreno dramático: alejar a la rondalla para terminar de preparar el escenario, y encelar a Alberto Saco para citarle a solas, más tarde, con intención de llevar a cabo el plan urdido de su asesinato. La celada ha sido cuidadosamente tendida, en la mejor tradición literaria, por una mujer. El drama se aproxima a su desenlace.

8.- Mismo escenario. Es una continuación de la situación dramática anterior. D.Igi y la Pepona repasan detalladamente su plan y lo ponen a punto. Aparece de nuevo la lujuria, en forma de celos, pues La Pepona tiene que distraer a Alberto Saco jugando al encelamiento amoroso.

9.- Mismo escenario. Alberto Saco ha vuelto a por su dinero, e, inesperadamente a por la Pepona, que cumple su parte del plan, fingiendo ceder a los requiebros amorosos del americano el cual, distraído en el empeño amoroso, queda expuesto fácilmente al asesinato por parte de D. Igi. Aparentemente el plan ha triunfado de pleno, pero como en Machbet, comienzan las consecuencias no planeadas: la Pepona se ha enamorado de verdad, y comienzas las lamentaciones por el acto cometido, paradoja que no incluye la inmoralidad ética del acto en sí, sino por haber encontrado, en el peor momento, al amor verdadero. La situación dramática no se resuelve convenientemente, tan sólo con la reflexión de D. Igi, abominando de la avaricia y de los hechos cometidos.

B)

Escenas:

1)

Comprende las

cuatro primeras situaciones dramáticas, actúa a modo de inicio dramático y presentación del nudo de la misma: la llegada de un forastero, Alberto Saco, a un animado café de pueblo provoca un pequeño terremoto emocional para el dueño del establecimiento, pues el extraño, que le conoce con anterioridad, le anticipa que ha venido para exigirle dinero a cambio de su silencio. La repentina amistad y buena acogida de los parroquianos, mozos del pueblo, le integra en una fiesta doméstica: ir de ronda por las calles cantando coplas divertidas y malintencionadas a unas

serie de personajes de la localidad. De esa forma, los parroquianos del bar, y el forastero, desaparecen momentáneamente.

2)

Está

compuesta por la quinta, sexta, séptima y octava situación dramática. El nudo de la obra se expone en toda su crudeza: Don Igi asesinó a su difunta esposa y huyó con el dinero de hipoteca que había pedido sobre los bienes de la difunta, de tal manera, que cuando el hijo –nombrado ahora como Alberto Saco- denunció el asesinato y logró la condena de Don Igi, no pudo heredar nada, pues todo estaba hipotecado y bajo el dominio bancario. Con la amenaza de revelar estos hechos y el escondite de Don Igi, Alberto Saco pretende extorsionar al gachupín y recuperar parte de su herencia. La Pepona, amante de Don Igi, le infunde valor y le sugiere la única solución posible: el asesinato del hijo de la difunta, y la rápida desaparición del cadáver, en el que ella jugará un papel principal: urde el asesinato, cava la fosa, encela a Alberto Saco lo suficiente para distraerle y que pueda ser fácilmente asesinado. El plan se ve favorecido por la vuelta rápida de los parranderos al establecimiento, ya cerrado, y el concierto de una cita amorosa con la Pepona.

3)

La vuelta de

Alberto Saco al establecimiento de Don Igi, en busca del dinero se complica con una nueva petición: el robo –consentido- de la Pepona, como nueva amante del hijo de la difunta. Ahora la avaricia, que preside toda la obra, se mezcla con una lujuria que ha ido creciendo casualmente, poco a poco, entre la amante de Don Igi y Alberto Saco. Tal y como se había planeado se

produce el asesinato del extorsionador, pero con el resultado inesperado del súbito enamoramiento de la Pepona por el apuesto mozo, y un cierto enloquecimiento amoroso final por él, ya cadáver, cuando no tiene remedio. El texto deja la obra inconclusa en relación a la representación, pues Don Igi lamentará su avaricia, aunque el plan de asesinato parece haberse realizado pulcramente. En la representación, Don Igi también asesina a la Pepona, por celos, y los inesperados amantes son unidos por la muerte. Comprende la última situación dramática, la novena, el final de la obra.

5.6.1. ESCENA 1

A) EN EL TEXTO

PERSONAJE : DON IGI		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	Presenta dos discursos: uno de carácter patriotero dirigido hacia los mozos que juegan al billar, y otro, bien distinto, hacia Alberto Saco, al que pretende convencer, de entrada, de su falta de dinero, pues conoce perfectamente la finalidad de la visita del hijo de la difunta, y parece estar esperándola. Como indiano, introduce algunos mejicanismos en su discurso: <i>Horita, diviértete (pág. 264)</i> .
	TONO>	En el discurso público se muestra muy correcto políticamente: presume de patriota y de honestidad mercantil. En el discurso privado se muestra medroso y muy temeroso de que Alberto Saco difunda la realidad de sus años ultramarinos.
2.Expresión corporal	MÍMICA>	Es un hombre mayor, instalado tras un mostrador. Debe pasar de una actitud de espera, indolente, vigilando su negocio a una actitud de creciente desesperación, de susto, de pánico ante la aparición de Alberto Saco, pero tras la barra del café, de una forma contenida para no levantar sospechas en los otros parroquianos.

	GESTO>	Sobre todo es preciso exagerar el temor que la llegada y la plática con Alberto Saco le genera. Es un hombre atemorizado, instalado en una mentira bien guardada, y en una enorme avaricia, de la que se quiere aprovechar el recién llegado, y que él trata de evitar: [...] <i>se lleva un dedo a los labios (pág. 259).</i>
	MOVIMIENTO>	Apenas hay, pues Don Igi está parapetado tras el mostrador del bar. Con todo, puede moverse algo a través de la barra.
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	Tal y como es descrito en las acotaciones es un fantoche triste y hepático, es decir, tiene una pigmentación amarillenta. Lleva una pluma en la oreja y gasta gafas: <i>tiene rictus de fantoche triste y hepático (pág. 251).</i>
	PEINADO>	En las acotaciones se le presenta como calvo, pero también se mencionan sus pelos (los que le queden) en punta: <i>Con los pelos de punta, huraño y verdoso, se lleva un dedo a los labios (pág. 259).</i>
	TRAJE>	No se expresa el traje, por lo que se deduce de las acotaciones y de las propias informaciones del personajes, se trata de un indiano que hizo cierta fortuna en América, lo que le permite regentar un café de cierto tamaño, por la presencia de la mesa de billar, y varios parroquianos. Dado que menciona la revolución mejicana como algo presente, podemos suponer que estamos en mitad de la década de 1910, y que el traje debería estar en consonancia con ese momento histórico: [...] <i>acababa de traspasar el negocio y retirarme, estalló la revolución. ¡Son batallas campales todos los días y tiroteos a los trenes! El español, tan situado con el porfirismo, se ha visto más que fregado (pág. 258).</i>
4. TIEMPO>	Se presentan dos tiempos distintos: uno externo, correspondiente al ajetreo del bar, con los mozos parranderos jugando al billar y planeando un ronda burlona por el pueblo, tiempo en el cual Don Igi apenas participa, pues aguarda tras el mostrador, de una manera estática, sumergido en el repaso contable del negocio; y otro, interno, propio, en el que penetra Alberto Saco, y es la clave de la obra, pues hay alusiones analépticas -¿Va usted a pasaportarla como a la difunta? (pág. 263)- que constituyen la base de la extorsión. Es un tiempo interno de miedo, de ocultamiento público de la propia verdad del personaje.	

5. ESPACIO>	Don Igi se parapeta tras la barra del bar. Es un espacio privado, de privilegio y de poder, que se convierte también en un aparente muro defensivo ante la llegada de Alberto Saco. Allí gobierna sólo el patrón, Don Igi, entregado a la avaricia –la contabilidad y la negación de su riqueza-: <i>Don Igi hace cuentas tras el mostrador (pág. 251) / Don Igi, curioso, viene al mostrador y se reclina a placer (pág. 258).</i>
----------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

PERSONAJE : LA PEPA		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	Sostiene un pequeño diálogo con Alberto Saco.
	TONO>	Es básicamente interrogativo, pues no conoce al americano, y no sabe a qué ha venido.
2.Expresión corporal	MÍMICA>	Está al fondo del café jugando con un gato. Lo más llamativo, además del vestido y el peinado, son algunos gestos lúbricos que hace hacia el recién llegado Alberto Saco.
	GESTO>	Los gestos lúbricos que realiza hacia Alberto Saco caracterizan, en este inicio de la obra, al personaje: <i>La Pepa le sonreía, pasándose la lengua por los labios, y le respondió con un guiño obsceno (págs. 262-263).</i>
	MOVIMIENTO>	Apenas existe, tan sólo se precisa en las acotaciones que está acariciando a un gato: <i>Una mujerona [...] en el fondo del café juega con el gato (págs. 251- 252).</i>
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	Tal y como es descrito en las acotaciones se presenta como una mujer grande que usa colorete: <i>Una mujerona con rizados negros, ojeras y colorete. Debe tener unos ojos intensos y con unas cejas poderosas: Había sentido el magnetismo de los ojos de la mujerona, fosforecidos bajo el junto entrecejo (pág. 262).</i> Da la sensación de ser una fulana nocturna, aunque Don Igi defiende su moralidad: <i>¡Muy honesta! (pág. 263).</i>
	PEINADO>	En la acotación inicial se expresa que es morena, de pelo rizado: <i>Una mujerona con rizados negros (pág. 251).</i>
	TRAJE>	No se expresa el traje, pero de acuerdo con la descripción de las acotaciones correspondería a una mujer grande, de principios de siglo, esposa o amante del dueño de un café que tontea con los

		clientes. Se enmarcaría dentro de vestidos amplios, y presumiblemente escotados, a imitación barata de los cabarets parisinos.
4. TIEMPO>	La Pepa no tiene tiempo propio, el suyo es el del café, y el trato con los clientes. Es un tiempo premioso, no hay gran cosa que hacer, por eso acaricia al gato. No desarrolla una tarea en particular, y simplemente está pasiva, dejándolo transcurrir.	
5. ESPACIO>	Es el del café. Ella aparece al fondo del mismo, en un segundo plano, pues es Don Igi, y el mostrador, el punto espacial más importante de la acción dramática.	
PERSONAJE : ALBERTO SACO		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	Es el personaje que lo altera todo, que desequilibra el plácido entorno de un café de pueblo. Se presenta y enseguida se muestra chulo y exigente: <i>Alberto Saco reclama su puesto (pág.255) / Alberto Saco donde entró, fue primero (pág. 255)/ He rodado por todos los cabos del planeta. De América vengo (pág.256).</i> La presencia de americanismos es evidente, especialmente en las construcciones sintácticas, pero también en algunos vocablos: <i>¿Niña, se puede <u>platicar</u> al patrón? (pág.257) / ¿Usted, aquí <u>radicado</u>? (pág.260) / ¿Con que tan carente <u>de plata</u>? (pág. 261) / Alberto Saco <u>no más</u> se raja (pág. 264).</i> Da una sensación más argentina que mejicana.
	TONO>	Es un personaje rico en matices, bastante gallito en grupo: <i>¡Desde el Cabo de Hornos al Estrecho de Bering, nada me queda por conocer! (pág.256),</i> pero interrogativo en privado, pues acaba de llegar con un propósito y comienza reconociendo el terreno que pisa: <i>¿Niña, se puede platicar al patrón? (pág.257) / ¿Con que tan carente de plata? (pág. 261) / ¿Tendrá usted crédito? (pág. 261),</i> para pasar a una actitud afirmativa, proléptica, que delimita la extorsión: <i>Pues yo vengo por numerario (pág. 261) / A todo vengo dispuesto (pág. 261). / Decidido a publicar nuestro conocimiento (pág. 262)./ Estoy rematado de condena, y la denuncia que haga hasta puede valerme una recompensa (pág. 262). / Don Igi, nos vemos (pág. 264).</i>
2.Expresión corporal	MÍMICA>	Es un personaje muy característico, con una personalidad chulesca muy bien definida, y los gestos están claramente en consonancia con ella: <i>Se apea con fantasía de valentón: (pág.255) / El</i>

		<i>Jándalo entra por el ámbito de los billares, azotándose las botas con el rebenque (pág.257). / ¡Venga la guitarra! (pág. 264).</i>
	GESTO>	Están en consonancia con la mímica del personaje: un chulo simpático: <i>VALERIO el Pajarito, parodiando al gaucho pampero, le alarga la mano en compadre, y el otro, en el mismo talante, choca la suya (pág. 256). / haciendo el gallo se acerca a la mujer de los rizos (pág.257).</i> Con Don Igi, en cambio, se comporta más discretamente: <i>Solo percibe [la Pepa] el murmullo de voces en sordina (pág. 259) /</i> , pero fuera del trato con el indiano adopta siempre una pose de matón altivo: <i>y le respondió con un guiño obscuro [a la Pepa] (pág.263).</i>
	MOVIMIENTO>	Alberto Saco es un personaje del exterior, en todos los sentidos, que describe un movimiento de penetración de afuera a adentro: <i>Sobre un caballo tordillo, con jaeces gauchos, viene por la carretera un jinete [...]</i> <i>Se apea con fantasía de valentón (pág. 255). / El Jándalo entra por el ámbito de los billares, azotándose las botas con el rebenque, y haciendo el gallo se acerca a la mujer de los rizos (pág. 257). / El Jándalo [...] camina al mostrador (pág. 259). / El jándalo se volvió para mirar al fondo de los billares (pág. 262).</i> Es un personaje activo, dinámico, cuya propia existencia desequilibra el pequeño y apacible mundo del café de Don Igi, y se mueve por él reconociendo el terreno y a los habitantes del mismo. Pero su mundo es externo, y a él pertenece, y no tiene ninguna intención de habitar el mundo interno de la obra, solo lo que necesita de él, y abandonarlo enseguida.
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	No se expresa en la acotación, pero se corresponde con un hombre relativamente joven, que conserva su juventud: <i>Don Igi: No estás tan cambiado (pág.259).</i> Presumiblemente debe aparecer con el moreno de la persona que pasa sus horas de trabajo en el exterior, y está expuesto al sol, al viento y al agua: <i>Sobre un caballo tordillo, con jaeces gauchos, viene por la carretera un jinete (pág.255).</i>
	PEINADO>	No es expresa en la acotación. Es un hombre relativamente joven y debe tener pelo espeso. Sabemos que lleva sombrero: <i>Poncho, jarano [...]</i> (pág. 255) . El jarano es un sombrero de fieltro de

		<p>ala ancha horizontal y copa baja. Es el típico gorro mejicano, lo que concordaría con los recuerdos de Don Igi, pero al jinete se le describe a lomos de un caballo adornado con cintas argentinas: <i>con jaeces gauchos</i>. Parece componer un personaje híbrido, argentino y mejicano: <i>¡Desde el cabo de Hornos al Estrecho de Bering, nada me queda por conocer!</i> (pág.256). Hay que tener en cuenta la enorme significación en la acotación de la palabra <i>jarano</i>, pues en primera acepción es un sombrero plano, pero también es un argentinismo o mexicanismo, que designa al otario, al tonto o necio que se deja engañar, a la víctima marcada o elegida para un robo, lo cual resultará premonitorio y proléptico en el desarrollo de la acción dramática. Presumiblemente el sombrero no lo lleva puesto – por educación- dentro de un local cerrado.</p>
	TRAJE>	<p>Alberto Saco va vestido como un gaucho: <i>Poncho, jarano, altas botas con sonoras espuelas</i> (pág. 255). Y lleva una fusta de montar que también remarca su carácter fanfarrón: <i>azotándose las botas con el rebenque</i> (pág. 257).</p>
4. TIEMPO>	<p>Su tiempo es el del pasado, que se encuentra con su pasado en el presente: <i>LA PEPONA: ¿Tienen ustedes algún negocio? EL JÁNDALO: Una cuenta traspapelada</i> (pág. 257). Ese pasado se funde con el presente de una forma natural: <i>No estás tan cambiado</i> (pág. 259). Pero el pasado retrotrae al presente a un momento anterior que parecía olvidado: <i>¿Va usted a pasaportarla como a la difunta?</i> (pág. 263). Es una venganza temporal: <i>Pues yo vengo por numerario</i> (pág. 261). / <i>¡Soñación, Don Igi, que me vaya sin plata!</i> (pág. 261)., que se intentará cumplir en el presente: <i>A todo vengo dispuesto</i> (pág.261). Sin embargo, es un tiempo pasado que en el contacto con el presente queda disuelto, ya que no dispone de posibilidad de continuación: <i>Estoy rematado de condena</i> (pág. 262). Es un tiempo pasado que cuando confluya definitivamente con el presente, se consumirá pues el Destino se cumple inexorablemente, y el hombre vive para su destrucción: <i>Don Igi, nos vemos</i> (pág. 264). El tiempo de Alberto Saco es de la juerga y la parranda: <i>Alberto Saco reclama su puesto</i> (pág. 255). / <i>Alberto Saco no más se raja</i> (pág. 264). / <i>¡Venga la guitarra!</i> (pág. 264), el de la seducción: <i>haciendo el gallo se acerca a la mujer de los rizos</i> (pág. 257). / <i>La Pepa le sonreía, pasándose la lengua por los labios, y le respondió con un guiño obsceno</i> (págs.. 262-263)., y el de la avaricia: <i>Pues yo vengo por numerario</i> (pág. 261). La confluencia de la lujuria y la avaricia atraerán el castigo y la consecuencia de la obra: la muerte.</p>	

5. ESPACIO>	Alberto Saco es un personaje foráneo, exterior. Su espacio propio es el de la calle, el de una realidad lejana. El forzar la inclusión de su espacio exterior en el interior de la pareja de amantes, provocará la muerte del personaje, la inclusión en un espacio interior que no es el suyo, del cual no logrará salir: <i>He rodado por todos los cabos del planeta. De América vengo (pág. 256). / ¡Desde el cabo de Hornos al Estrecho de Bering, nada me queda por conocer! (pág. 256).</i>
----------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

PERSONAJE COLECTIVO: LOS MOZOS > VALERIO, EL PAJARILLO; EL SASTRE, EL BARBERO Y EL ENANO DE SALNES, también denominado como MERENGUE.

1.Texto pronunciado	PALABRA>	<p>Es un personaje necesario para la obra, no solo como escenario humano: <i>En la acera de los billares hay rueda de mozos, se conciertan para salir de parranda, y deshacer el baile de Pepiño, el Peinado (pág. 251). / En la acera de los billares, la ronda de mozos templaba las guitarras (pág.251).</i> ,sino como catalizador de la acción, pues su aceptación inmediata de Alberto Saco retiene a este personaje entretenido en el exterior, y permite la planificación minuciosa de su asesinato: <i>Mira si tienes la guitarra bien templada, Alberto Saco. Me parece que no ha faltarte gracia para puntearla.</i> En el personaje colectivo destaca Valerio, el Pajarillo, que es el líder natural del grupo, y que dialoga con el recién llegado y con Don Igi. En concreto, Valerio interviene en 14 diálogos, por cuatro del Barbero y el Enano de Salnés, y dos del Sastre. Es un personaje muy bien definido, anticlerical y burlón: <i>El cura y todos los curas, predicán el oscurantismo (pág. 253). / Pues sí, amigo, nos divertimos (pág.255). / Por mí no se espera (pág.254). / ¿Qué puesto quiere Alberto Saco? (pág.255). / ¡Ché! ¿Venite vos de la América? ¿Conocé, vos, la Pampa Argentina? (pág. 256 -respondiendo irónicamente a Alberto Saco, imitando el habla argentina-) / ¡Ché! ¿El amigo que pedía una guitarra, ya no la quiere? (pág. 263).</i></p> <p>El resto de los personaje no son tan ricos, ni están tan definidos tanto como Valerio, el Pajarito, conformando un decorado humano que acompaña al recién llegado: <i>EL DE SALNES: Mira si tienes la guitarra bien templada, Alberto Saco. Me parece que no ha de faltarte gracia para puntearla (pág. 264).</i></p> <p>Son hombres jóvenes, con ansias de juerga, pegados a su pueblo, sin más horizontes que la jarana nocturna y la vida cotidiana: <i>En la puerta de los billares, los mozos están templando (pág. 252). / EL BARBERO:</i></p>
------------------------	----------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

		<i>¿Has templado, Valerio? (pág.253). / Primero debería ser un recorrido general (de juerga, por el pueblo) (pág. 254).</i>
	TONO>	El buen humor es lo que predomina entre gente joven que prepara una juerga: <i>Noche de estrellas con guitarras y cantares, disputas y naipes en las tabernas [...]</i> En la puerta de los billares, los mozos están templando (pág.252). / El Jándalo: <i>¿A lo que parece hay buen humor en este pueblo? (pág.255).</i> / Primero a la casa del cura. Hay que cantarle alguna pulla que le encienda el pelo (pág.252). El punto más burlón lo pone Valerio, el Pajarito, arremedando el habla argentina de Alberto Saco: <i>¡Ché! ¿Venite vos de la América? ¿Conocé, vos, la Pampa Argentina? (pág. 256).</i> / <i>¡Ché! ¿El amigo que pedía una guitarra, ya no la quiere? (pág.263).</i>
2.Expresión corporal	MÍMICA>	Son movimientos alegres, llenos de energía, de excitación y entusiasmo propios de mozos que se aprestan a una noche de música y jarana: <i>En la puerta de los billares, los mozos están templando (pág.252).</i> / <i>En la acera de los billares, la ronda de mozos templaba las guitarras (pág.263).</i> / Primero a la casa del cura. Hay que cantarle alguna pulla que el encienda el pelo (pág. 252)- / <i>¿Has templado, Valerio? (pág. 253).</i> / <i>Primero debe ser un recorrido general (pág. 254).</i> / <i>¡Alberto Saco, tú entodavía no conoces a Merengue! (pág. 264).</i>
	GESTO>	Se desprende del punto anterior, pero hay un gesto especialmente significativo entre los que representan buen humor, juventud, y ánimo festivo. Es la aceptación inmediata en el grupo del recién llegado, que se produce a través de Valerio, el Pajarito: <i>VALERIO, el Pajarito, parodiando al gaucho pampero, le alarga la mano en compadre, y el otro, en el mismo talante, choca la suya (pág.256).</i> Esta rápida aceptación del forastero habilita el tiempo suficiente para que se diseñe el plan mortal de los amantes hacia Alberto Saco.
	MOVIMIENTO>	En el texto se insiste reiteradamente que los mozos llevan instrumentos musicales, guitarras, y las están preparando para la ronda nocturna: <i>En la puerta de los billares, los mozos están templando (pág. 252).</i> / <i>En la acera de los billares, la ronda de mozos templaba las guitarras (pág. 263).</i> Los mozos entran el café de Don Igi y vuelven a salir. Es un movimiento externo-interno-externo cuya

		finalidad, desconocida para los mozos, es procurar el tiempo suficiente a los amantes para contarnos su historia y pergeñar el asesinato del recién llegado: <i>Mira si tienes la guitarra bien templada, Alberto Saco. Me parece que no ha de faltarte gracia para puntearla (pág. 264).</i>
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	No se expresa en la acotación, pero se corresponde con hombres jóvenes españoles de principio de siglo, en un pueblo, probablemente de Galicia, pues Salnés es una comarca donde Valle-Inclán intentó explotar un pazo. Los jóvenes no necesitan ir necesariamente maquillados. En todo caso algunos son arquetipos designados por sus trabajos, el Sastre, el Barbero: <i>Noche de estrellas con guitarras y cantares, disputas y naipes en las tabernas [...] En la puerta de los billares, los mozos están templando (pág. 252). / En la acera de los billares hay rueda de mozos, se conciertan para salir de parranda y deshacer el baile de Pepiño, el Peinado (pág.251).</i> Previsiblemente irán atildados.
	PEINADO>	No es expresa en la acotación. Se trata de hombres jóvenes a punto de iniciar la jarana nocturna. Se supone que exhibirán un pelo denso y bien peinado. Posiblemente alguno tenga gorra o sombrero, pero al aparecer en el interior del café, no lo llevará puesto: <i>Noche de estrellas con guitarras y cantares, disputas y naipes en las tabernas, a la luz melodramática del acetileno (pág. 252).</i>
	TRAJE>	No es expresa en las acotaciones, pero correspondería con jóvenes españoles, presumiblemente gallegos, a principios de siglo, en un día festivo, así que tendrán un aspecto cuidado: <i>En la acera de los billares hay rueda de mozos, se conciertan para salir de parranda y deshacer el baile de Pepiño, el Peinado (pág. 251).</i> No queda explicado cuál es la razón del mote del Enano de Salnés, el Merengue. Tal vez vista de blanco.
4. TIEMPO>	Los mozos están instalados en un tiempo propio, el de la juerga y la parranda: <i>En la acera de los billares hay rueda de mozos, se conciertan para salir de parranda / Noche de estrellas con guitarras y cantares, disputas y naipes en las tabernas [...] En la puerta de los billares, los mozos están templando (pág. 252). / ¿Has templado, Valerio? (pág. 253). / Primero a la casa del cura. Hay que cantarle alguna pulla que le encienda el pelo (pág. 252). / EL DE SALNES: Mira si tienes la guitarra bien templada, Alberto Saco. Me parece</i>	

	<p><i>que no ha de faltarte gracia para puntearla (pág. 264).</i> Ese tiempo propio y tan dedicado a un único objetivo, no les impide, sin embargo, juzgar el tiempo de los demás: <i>EL ENANO DE SALNES: Pepona, como mujer, es quien se consume viéndose señalada por la Iglesia (pág. 253).</i>, pero los jóvenes viven, en la primera escena, un tiempo muerto, de preparación de la juerga nocturna, que es su única foco de atención, así que tienen un tiempo propio, acorde con su condición y edad, distinto al de los otros tres personajes de la obra.</p>
<p>5. ESPACIO></p>	<p>El espacio de los mozos es exterior: <i>En la acera de los billares hay rueda de mozos, se conciertan para salir de parranda (pág.251).</i> / <i>En la puerta de los billares, los mozos están templando (pág.252).</i> Es el espacio de la calle, y aunque se introduzcan en el espacio interior, el de los amantes, terminarán volviendo a él, llevándose consigo a Alberto Saco, que por edad y condición, comparte con ellos ese espacio exterior que les es propio. El forzar la entrada al espacio interior es lo que condena a Alberto Saco. <i>EL JÁNDALO: Alberto Saco no más se raja. Don Igi, nos vemos (pág.264).</i> / <i>BABEL de burlas. Los mozos entonan y rasguean en la acera de los billares, y de allí parten con una mazurca de aldea (pág. 265).</i></p>

FUERA DEL ACTOR:

<p>6.Espacio escénico</p>	<p>ACCESORIOS></p>	<p>Básicamente las guitarras, un caballo tordillo enjaezado al estilo gaucho, y un rebenque (látigo corto de usos múltiples: para los condenados, para la equitación): <i>Noche de estrellas con guitarras y cantares, disputas y naipes en las tabernas [...]</i> <i>En la puerta de los billares, los mozos están templando (pág. 252).</i> / <i>Valerio el Pajarito alarga el cuello sobre la guitarra (pág.252).</i> / <i>El Jándalo entra por el ámbito de los billares, azotándose las botas con el rebenque (pág. 257).</i> También debe aparecer un gato: <i>Una mujerona con rizados negros, ojeras y colorete, en el fondo del café, juega con el gato (pág. 251-252).</i> / <i>El gato se escurre de los brazos de la mujerona: Taciturno y elástico trepa al mostrador (pág. 258).</i> También hay una bandera de España: <i>La Bandera Roja y Gualda, Café y Billares del Indiano (pág. 251).</i></p>
	<p>DECORADO></p>	<p>El propio de un bar grande con billares, se menciona el mostrador, y se suponen mesas y sillas: <i>Café y Billares del Indiano (pág. 251).</i> / <i>Don Igi hace cuentas tras el mostrador (pág.</i></p>

		251). / <i>A su espalda brilla la puerta de cristales, y el claro de luna en el huerto de limoneros (pág. 252).</i> / <i>Don Igi, curioso, viene al mostrador y se reclina a placer (pág. 258).</i>
	ILUMINACIÓN>	Amarilla, escasa e interior, por lámparas de acetileno, que provocan una luz entre amarillenta y verdosa: <i>Noche de estrellas con guitarras y cantares, disputas y naipes en las tabernas, a la luz melodramática del acetileno (pág. 252).</i> / <i>Solo percibe el murmullo de las voces en sordina, y el guiño verdoso de las caras bajo el mechero de la luz (pág. 259).</i>
7.Efectos sonoros no articulados	MÚSICA>	En el texto se menciona continuamente que se están templando las guitarras, y que se canta: <i>Noche de estrellas con guitarras y cantares (pág. 252).</i> / <i>En la puerta de los billares, los mozos están templando (pág.252).</i> / <i>¿Has templado, Valerio? (pág. 253).</i> / <i>¡Venga la guitarra! (pág. 264).</i> / <i>Mira si tienes la guitarra bien templada, Alberto Saco. Me parece que no ha de faltarte gracia para puntearla (pág. 264).</i>
	SONIDO>	No se expresa ninguno específicamente en el texto, aunque se debe estar jugando en los billares, y la puerta debe sonar cuando entren y salgan los parroquianos. El único sonido descrito es el que producirá el látigo de Alberto Saco al azotarse las botas de montar: <i>El Jándalo entra por el ámbito de los billares, azotándose las botas con el rebenque (pág. 257).</i>
8. TIEMPO>	Es un tiempo interno, el del café de Don Igi. Parecen estar tranquilos los parroquianos, y nadie alborota en exceso. Es un tiempo demorado, una especie de presente continuo que la llegada de los parranderos y de Alberto Saco pretende acelerar: <i>Noche de estrellas con guitarras y cantares, disputas y naipes en las tabernas (pág. 252).</i> / <i>Sobre un caballo tordillo, con jaeces gauchos, viene por la carretera un jinete [...] Se apea con fantasía de valentón (pág. 255).</i>	
9. ESPACIO>	Es interior, correspondiente al local del café de Don Igi. Ese es el ombligo de la obra, el omphalos del drama. Todos los personajes acuden a él, y los principales quedan atrapados en él, incluso los que provienen del exterior, como Alberto Saco: <i>El Jándalo entra por el ámbito de los billares, azotándose las botas con el rebenque (pág. 257).</i>	

ESCENA 1

A) EN LA REPRESENTACIÓN

PERSONAJE : DON IGI		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	Comienza a hablar a mitad de la escena, cambiando el discurso patriotero dirigido a sus clientes habituales por un discurso muy medroso frente a la chulería de Alberto Saco (00:36:48).
	TONO>	Emplea tres tonos muy distintos: el de un hombre seguro cuando enaltece su patria; el temeroso del hombre que tiene algo que ocultar cuando Alberto Saco inicia su extorsión; y sólo se aprecia un rasgo de genio cuando defiende la honestidad de su amante, aunque el gesto de ésta (muy descarado, enseñando por completo una de sus piernas), lo desmienta (00:38:34).
2.Expresión corporal	MÍMICA>	Tras el mostrador aparece como un hombre seguro, preocupado solo por su negocio, dejando pasar el tiempo. La presencia de Alberto Saco provoca un cambio de respuesta, pues Don Igi mengua físicamente ante las amenazas y el maltrato físico del americano. El mostrador se convierte en muralla, en barrera ante la invasión de Alberto Saco.
	GESTO>	El más llamativo es el de temor, tras el mostrador, ante las pretensiones de Alberto Saco, cuando antes se había mostrado con la seguridad que se le supone al dueño del establecimiento.
	MOVIMIENTO>	Don Igi es un personaje estático. Vive tras el mostrador, sobre él reina, y tras él se escuda.
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	Es un hombre mayor, de buena presencia.
	PEINADO>	Muy particular. A pesar de que en el texto se le define varias veces como calvo, en la obra presenta un pelo fuerte, muy rizado, corto en la parte

		superior de la cabeza y más largo, aunque muy rizado y canoso, en los laterales. Lleva también barba corta, canosa y luce unas patillas de hacha que recrean perfectamente la imagen de un hombre de finales del siglo XIX.
	TRAJE>	Viste elegantemente, como se le supone a un hombre bien instalado económicamente: levita clara, color café con leche, camisa blanca con corbata de cintas negras, y unos pantalones marrones con chaleco cruzado a juego. Es una vestimenta superior socialmente a cualquiera de los demás personajes masculinos, también algo anticuada.
4. TIEMPO>	El tiempo de Don Igi comienza a mitad del tiempo común de esta primera escena, pero enseguida adquiere el protagonismo en la parte central. En realidad es Alberto Saco el que marca el tiempo del café, con su irrupción (00:35:33) y efecto en todos los presentes. De un tiempo tranquilo, anacrónico, casi detenido, pasamos a un vendaval de emociones y movimientos.	
5. ESPACIO>	Don Igi permanece siempre en el espacio que le es propio: la barra del café, un espacio interno dentro del espacio interno del establecimiento. Allí reina y se refugia frente a Alberto Saco.	



Don Igi presumiendo de patriota ante los mozos parranderos.



El primer enfrentamiento con Alberto Saco.

PERSONAJE : LA PEPA

1.Texto pronunciado	PALABRA>	Habla poco en esta primera escena donde aparece secundariamente. El diálogo es siempre con Alberto Saco, es una personaje que escucha más que habla, pues le sorprende la llegada del americano (00:36:33 a 00:36:48).
	TONO>	Es interrogativo hacia el forastero recién llegado, pero lo que domina más es la intención descarada, propia de una prostituta, comenzando la relación con un nuevo cliente, sin tener demasiada expectativa en ella.

2.Expresión corporal	MÍMICA>	Está al fondo del café, en la parte derecha. Es el único personaje sentado. Apenas se mueve, pues es parte del mobiliario y de los servicios del café, según parece.
	GESTO>	Aparece con gesto aburrido, jugando un solitario sobre la mesa del café. También fuma, y destacan sus gestos lúbricos (enseñar sin recato toda una pierna subida encima de la mesa y echarle el humo a la cara a Alberto Saco).
	MOVIMIENTO>	No evoluciona sobre el escenario. Es un personaje estático, en espera, escuchando lo que pasa, al principio sin interés, pero luego curiosa ante la llegada del forastero.

3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	Presenta una cara empolvada de maquillaje con colorete. Da una impresión muy poco fina, vulgar, de fulana.
	PEINADO>	Luce un moño alto, muy en boga a principios de

		siglo, donde destaca un clavel rojo.
	TRAJE>	El vestido es bastante vulgar, una amplia blusa blanca, muy escotada, sobre una falda larga, de mucho vuelo de tonos amarillentos claros. Se ciñe el talle con una cinta de raso marrón oscura a juego con los botines.

4. TIEMPO>	Es el del café, un tiempo sin tiempo, sin objetivo, aburrido, monótono, que altera la llegada de Alberto Saco.
----------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------

5. ESPACIO>	Su espacio es propio dentro del café. Ocupa la derecha de la escena, reinando sobre la única mesa y silla que se ofrece en el escenario. Hay un cestillo de limones a sus pies, un símbolo del patio de limoneros que será su destino final y el de Alberto Saco, su enamorado.
-----------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------



El recién llegado requebrando a la Pepa.

PERSONAJE : ALBERTO SACO

1.Texto pronunciado	PALABRA>	Es un hombre chulesco, que asusta en los diálogos a los demás personajes por su presencia física, por la chulería y la energía que desprende.
	TONO>	Es un personaje rico en matices, habla de forma chulesco y con marcado acento argentino. Se muestra fanfarrón con los mozos del café, galante con la Pepa y violento con Don Igi, al que presiona verbal y físicamente con sus exigencias.
2.Expresión corporal	MÍMICA>	Su presencia es de una chulería total, siempre erguido, mostrando su considerable estatura,

		delgado, elegante, rápido, con largas zancadas y jugando con un látigo que maneja con soltura. Con la Pepe aparece seductor, empuñando la guitarra con conocimiento, y manejando muy bien las distancias con ella (00:39:04 a 00:39:12), y sobre todo con Don Igi, al que amenaza y extorsiona. Se apoya mucho en el mostrador, adueñándose de ese modo del café, y exhibiendo su poderío chulesco.
	GESTO>	Son gestos medidos, cortantes, poderosos, muy chulos. Permanece siempre estirado cuando está de pie, como un maniquí, elegante y juvenil, aunque adopta una postura más relajada, chulesca, y violenta sobre el mostrador. Su aparición es absolutamente teatral (00:35:33).
	MOVIMIENTO>	Alberto Saco es un personaje exterior que explora y recorre todo el espacio interior. Penetra por la puerta central, evoluciona hacia la izquierda, donde está la mesa de billar y los mozos, para regresar al centro, hacia Don Igi, e iniciar la exploración de la parte izquierda, donde reina la Pepa. Al final de su exploración, con movimientos erguidos y chulescos, pero elegantes, saldrá por donde ha aparecido (00:39:33).
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	Aparentemente no presenta maquillaje. Es un hombre joven, aunque no excesivamente, probablemente en la treintena.
	PEINADO>	Lleva un sombrero más de gaucho americano que jarano, sobre el pelo negro y largo, con una perilla de pocos días, que le da un aspecto masculino. El sombrero es marrón y las alas anchas están trabadas hacia arriba. Es un sombrero vaquero de fieltro.
	TRAJE>	Alberto Saco va vestido como un gaucho: sombrero vaquero marrón, una camisa blanca de manga corta, pañuelo marrón al cuello (bandana), largo de pico, para el polvo del camino; una chaqueta vasta, de manga corta y abrochada en pico, ceñida por un cinturón marrón claro, con unos pantalones marrones claros envueltos en el cuero oscuro de las chaparreras que protegen al pantalón del rozamiento. Completa el cuadro unas botas de montar, largas, con espuelas brillante y un rebenque de cuero claro.
4. TIEMPO>		
	Es el personaje que marca el tiempo de la primera escena. Todo	

	<p>queda alterado cuando entra en el café (00:35:33) y cambia el tiempo interno, calmo, premioso y tranquilo en el que dormita la Pepa, y evolucionan los mozos esperando la ronda nocturna. El tiempo se acelera por la personalidad acelerada y chulesca del americano, que proyecta el tiempo pasado de Don Igi en el tiempo presente, ya calmo, aparentemente a salvo, de las pasiones de la juventud. Es un tiempo violento e intenso, como el propio personaje, que aúna y marca el tiempo de los demás: el de los mozos parranderos, a los que dinamiza; el de Don Igi, al que saca de su comfortable sopor y cotidianidad; y el de la Pepa, sumida en el amodorramiento de la vida cotidiana del café. Nada queda igual tras la irrupción del vendaval Alberto Saco (00:39:33).</p>
<p>5. ESPACIO></p>	<p>Su espacio es propio, es él mismo, el exterior y el pasado, que penetran violentamente en el espacio interior, apacible y tranquilo del café. Todos los personajes tienen su espacio propio (los mozos en torno al billar, Don Igi tras el mostrador, la Pepa sentada a la mesa solitaria), y todos los visita e invade Alberto Saco, que volverá, al final de la escena al que le es propio, el exterior, la calle, lo de fuera, que irrumpe con fuerza en el café.</p>



Alberto Saco conoce a la Pepa.



Alberto Saco extorsionando a Don Igi.

PERSONAJE COLECTIVO: LOS MOZOS > VALERIO, EL PAJARILLO; EL SASTRE, EL BARBERO Y EL ENANO DE SALNES, también denominado como MERENGUE.		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	Su parlamento es alegre, desenfadado, planeando la noche de ronda y parranda que les aguarda. Junto al billar, ninguno destaca especialmente hasta que entra en el local Alberto Saco, cuya presencia chulesca intimida a los mozos, siendo Valerio el que se erige en interlocutor con el recién llegado, y Merengue el que se atreve a gastarle una broma. Son un personaje más coral que en el texto, de poca importancia, pues enseguida abandonan el local, y sólo vuelven para llevarse con ellos al recién llegado (00:39:33).
	TONO>	Es un tono alegre, desenfadado, que al principio de la escena presenta una conversación más seria (con motivos morales y anticlericales), pero que se centra, inmediatamente, en la planificación de la juerga nocturna. La llegada del forastero les induce a ciertas bromas medidas, como la del Enano de Salnés (00:39:07).
2.Expresión corporal	MÍMICA>	Se mueven coordinadamente, pero cada cual en su rol dramático: Valerio, el Pajarito, es el portador de la guitarra, de la que solo se desprenderá al final de la escena, para ofrecérsela a Alberto Saco

		(00:38:41). El Barbero y el Sastre juegan al billar, y el Enano de Salnés se mueve de una manera muy particular, andando como de puntillas, con la prominente barriga hacia delante y los brazos hacia atrás, siempre muy rápido, como bailando por la escena.
	GESTO>	Valerio, el Pajarito adopta posturas sobre la guitarra para rasguitarla y templarla (00:35:23). El Barbero y el Sastre golpean bolas imaginarias sobre un billar delimitado por la luz (00:34:25 a 00:35:05), y lo más llamativo sigue siendo el Enano de Salnés, con su extraña manera de andar, y sus gestos de burla (devolverle el rebenque a Alberto Saco, y la fingida escena de darle la mano - 00:39:15-) algo infantiles, pero parece cómodo en su papel de bufón del grupo.
	MOVIMIENTO>	Se mueven en grupo, coralmente, juntos siempre, siendo lo más llamativo las vueltas que dan sobre sí mismos, alrededor de la mesa de billar, huyendo de Alberto Saco. Son un personaje colectivo, y se mueven como tal.
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	El más logrado es el del Barbero, representado por una mujer, a la que se presenta como un hombre (interpretado por Carmen Machi). Por lo demás, son gente joven, sin uso destacado de maquillaje.
	PEINADO>	Es muy variado, desde el pelo al aire, denso, mediano del Enano de Salnés, al pelo tapado por la gorra inglesa de golfista de Valerio, el Pajarito; o la boina negra que tapa el largo cabello del Barbero (ocultando que realmente es una actriz), a las entradas del Sastre, ya medio calvo. Lo más llamativo es que todos lucen fino bigotito, como era habitual en los jóvenes distinguidos de la época.
	TRAJE>	El más característico es el de Valerio, el Pajarito, vestido de sport, a la inglesa, como un jugador de tenis de principios de siglo: gorra deportiva de copa alta y chaleco de cuello redondo. El Enano de Salnés se individualiza mediante una tripa prominente que apenas deja cerrar el chaleco que intenta cubrirla. El Sastre viste, como es lógico, un elegante traje de chaqueta negro, con corbata a juego; y el Barbero se oculta en un traje blanco, sin corbata, holgado. Es una apariencia variada que diferencia a cada mozo e individualiza a los miembros del grupo.
4. TIEMPO>		El tiempo de los mozos es la parranda, la juerga, y hacia él, a su

	planificación, dedican sus esfuerzos, aunque en el momento de inicio de la escena, se encuentran en un tiempo tranquilo, de espera, que sólo se ve alterado y dinamizado por la llegada de Alberto Saco.
5. ESPACIO>	El espacio de los mozos es la calle, el exterior, la juega en las aceras, la ronda nocturna de mozos, pero en esta primera escena son parte del espacio del café, ocupando la parte opuesta a la Pepa. Evolucionarán hacia la puerta, al centro, tras la llegada de Alberto Saco, sin ocupar nunca el espacio de la amante del patrón, un espacio reservado en el que ellos no tienen cabida.



Los mozos parranderos juegan al billar antes de la llegada de Alberto Saco. Apréciase la ingeniosa recreación de la mesa de billar con un efecto luminoso.



Valerio, el Pajarito, le ofrece la guitarra a Alberto Saco.



El Enano de Salnés a punto siempre para la broma.

FUERA DEL ACTOR:

6.Espacio escénico	ACCESORIOS>	<u>Dos tacos de billar.</u> <u>la guitarra de Valerio.</u> <u>el rebenque de Alberto Saco</u> , que resulta ser el objeto con más personalidad, pues define el carácter de su dueño, y se convierte en objeto de intercambio y juego con el Enano de Salnés. La Pepa utiliza <u>una baraja</u> para hacer un
--------------------	-------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

		solitario, y fuma <u>un cigarro</u> de manera provocativa, hacia el recién llegado. Sobre el mostrador, en el extremo derecho, aparecen <u>tres vasos y tres botellas</u> de distinto tamaño.
	DECORADO>	Comienza la obra con una transición escénica entre la obra anterior y ésta, absolutamente notable: los personajes que finalizan <i>Ligazón</i> transforman por completo el espacio escénico en el curso de su <i>danza de la muerte</i> final, y congelan tiempo y espacio, con todo el decorado de la nueva obra y los personajes de la misma formando una estampa, una fotografía que se anima ante los ojos del espectador. El mostrador, largo y estrecho, donde aparece un halcón disecado flanqueado por dos banderas españolas. La mesa con mantel y la silla, de esparto, con un cesto muy visible al pie, lleno de limones, y la mesa de billar, de tapete verde, a la izquierda de la escena.
	ILUMINACIÓN>	El café está muy bien iluminado, pero lo más llamativo es la luz verde, rectangular, que delimita un tablero de billar inexistente, pero crea la ilusión de su presencia. Es un magnífico efecto de iluminación (00:34:10).
7.Efectos sonoros no articulados	MÚSICA>	La escena se inicia con un vals muy conocido (00:34:10), una canción popular de mitad del siglo XIX, cuyo origen no está claro, pero podría ser gallego (pues cita a la población de Villagarcía de Arousa). La canción, tocada a un ritmo deliberadamente lento, marcando el tiempo tranquilo, aburrido del café, se titula <i>Una mañana de mayo</i> , o <i>Café</i> , y se popularizó en España en distintos tiempos y por diversas razones: La Falange la identificó como una canción emblemática, utilizada a partir de unas maniobras realizadas en Ketama (Marruecos) el 12 de julio de 1936 (La palabra CAFÉ, sería el acrónimo de Camarada Arriba Falange Española). Es una canción muy popular y emblemática en el repertorio de las tunas estudiantiles universitarias, y la pusieron de moda tanto el gran compositor ruso Shostakovich en 1938, donde utiliza compases de esta canción en su Vals nº 2 de la Suite de Jazz nº 2, y por último el grupo pop Los Stops, que la convirtieron en un éxito versionado con aires modernos en 1968. A lo largo

		de la escena se puntea y rasguea la guitarra en varias ocasiones.
	SONIDO>	El más llamativo es el del billar ficticio, sonando bolas que se entrechocan o recorren el tapete. La coordinación del sonido del billar con los movimientos de los mozos y de Alberto Saco es absoluta.
8. TIEMPO>		Se oponen dos tiempos: el del café, tranquilo, premioso, rutinario, aburrido (marcado por la música y los personajes habituales), y el nuevo tiempo traído por Alberto Saco, rápido, intenso, dinámico, que mueve a todos los demás personajes y establece una antítesis que define el desequilibrio en la situación inicial con la llegada del nuevo personaje.
9. ESPACIO>		Es el del café, un espacio interior gobernado por Don Igi y la Pepa. Este espacio se opondrá al exterior, donde pululan los mozos, las canciones y el desenfado. La penetración del espacio exterior en el interior será fatal para todos, provocando una verdadera explosión del espacio interior.



Colocación del decorado de *La cabeza del Bautista* en la escena de transición.



Estampa inicial de la representación.

5.6.2. DIFERENCIAS REPRESENTATIVAS ENTRE EL TEXTO DRAMÁTICO Y LA REPRESENTACIÓN:

No presenta esta escena una diferencia apreciable entre el texto y la representación, siendo el texto representativo muy fiel a la obra en sí. La presencia chulesca de Alberto Saco queda perfectamente representada, y se implementan algunos detalles no contenidos en el texto, como el cesto de limones a los pies de la Pepa. La sensualidad vulgar de este último personaje está muy bien lograda, y se introducen algunos detalles, como el prendido del cigarro y echarle el humo a la cara, a Alberto Saco, que no se encuentran en el texto.

PERSONAJES	La sensualidad de la Pepa, en su gesto lúbrico de enseñar la pierna y echarle el humo del cigarro a Alberto Saco (00:39:11).
FUERA DE LOS ACTORES	El espléndido efecto luminoso de la mesa de billar, con el sonido de las bolas sincronizada al movimiento de los actores. Los trajes de los actores, sin apartarse del texto, son también un logro.

5.6.3. ESCENA 2

A) EN EL TEXTO

PERSONAJE : DON IGI		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	<p>En la primera situación dramática (la quinta de la obra) aparece Don Igi muy alterado, exponiendo la relación que mantiene con Alberto Saco, y mostrando la avaricia que le domina: <i>¿Y ni preguntas quién es el tal sujeto? (pág. 265). / ¡El propio Satanás! (pág. 266). / ¡Me pide dinero! (pág. 266). / Ese sujeto es mi más mortal enemigo (pág. 266). / ¡Me cuesta ya muchos miles! (pág. 267). / / ¡Será mi ruina! ¡Acabará por dejarme en cueros! (pág. 269). / ¡Lo dicho, me pone el revólver en la mano, y a pique de perder la cabeza! (pág. 272).</i>, y su condición de extorsionado al haber sido condenado por homicidio de su esposa, hecho que nadie en el pueblo parece conocer, ni siquiera la Pepa: <i>¡Me deshonrará, me calumniará con algún falso testimonio, y hará que me prendan! (pág. 268). / ¡Mató a su mamá por heredarla, y me complicó en el crimen! (pág. 270). / Era la tema rabiosa de los jueces, condenar a un gachupín (págs. 270-271). / Quería heredar a su víctima, y encontró que no había tal herencia. Pensó que, a las escondidas, era yo el heredero (pág. 271).</i> En este diálogo exaltado quién le da la réplica es La Pepa, dominando el tiempo dramático de esta escena, calmando momentáneamente a Don Igi,: <i>¡Solamente la muerte liquida este saqueo! (pág. 273). / Tendré pecho (pág. 274). / Me toma muy viejo (pág. 275). / Para un caso como el que propones [la muerte de Alberto Saco], conviene tener despejada la cabeza (pág. 277). / Se le podría enterrar bajo los limoneros, sin dejar rastro (pág. 278).</i> Hasta tal punto llega la solución que, incluso, en el carrusel de sentimientos que le invaden tendrá tiempo para un acceso de deseo carnal: <i>Dame un besito (pág. 280). / Ándale, un besito. No seas renuente, niña (pág. 281). / Luego tendremos la fiesta (pág. 281). / Negra, no te vayas sin darme un besito (pág. 282),</i> y la exhibición de celos ante el papel de seductora que la Pepa se arroga en el proyectado asesinato de Alberto Saco: <i>¿Alejaste a ese hombre? (pág.289). / ¿Qué te habló? (pág. 289). / ¿Qué sacarías de irte con él, corriendo los mundos?</i></p>

		<i>¡Trabajos! (pág. 290). / Como otras veces te digo: Pepita, considera lo que te juegas (pág. 290).</i> En las dos últimas situaciones dramáticas tiene muy poca presencia, cediendo el protagonismo a Alberto Saco y a La Pepa.
	TONO>	Su discurso, en tono exclamativo, evidencia su estado de preocupación máxima ante un problema que no sabe cómo afrontar : <i>¡Me deshonrará, me calumniará con algún falso testimonio, y hará que me prendan! (pág. 268) / ¡Será mi ruina! (pág. 269).</i> Este discurso sentimental adoptará un tono más moderado cuando describe su pasado criminal en Méjico: <i>¡Por tan vil calumnia liquidé el negocio de Toluca! [...] ¡Lo creyeron, con el odio que allí hay para todos los españoles prominentes! ¡Por apasionamiento se indujeron en mí contra los jueces! (pág. 270).,</i> recuperando una cierta tranquilidad al final de las dos últimas escenas dramáticas, al ceder el protagonismo a La Pepa: <i>¡Habla!... Me tiene en sus manos, y solamente la muerte liquida este negocio (pág. 276). / ¡Me toma muy viejo! (pág. 276). / ¡Casual, que el facón está afilado de recién! (pág. 278). / ¡Pepita, esto nos une para siempre! (pág. 278).</i>
2.Expresión corporal	MÍMICA>	Debe ser crispada, sobre todo en la quinta y sexta situación dramática, mientras expone, primero, su desesperación por la extorsión a que es sometido por Alberto Saco: <i>¡Ese malvado quiere dejarme pobre! (pág. 267). / ¡Arruinarme! (pág. 267). / Esta noche volverá (pág. 267).,</i> y luego al relatar los hechos criminales por los que fue condenado en Méjico: <i>¡Ese trueno es hijo de mi difunta Baldomerita! ¡Mató a su mamá por heredarla, y me complicó en el crimen! (pág.270).</i> El temor llegará reeditado al final, en la situación octava cuando concreta con La Pepa la descripción precisa de la acción del asesinato de Alberto Saco: <i>Se le podría enterrar bajo los limoneros, sin dejar rastro (pág. 278). / ¡Justamente! El presidio se abre para los dos (pág. 279).</i>
	GESTO>	Básicamente de miedo, y de desesperación, pues Don Igi se encuentra ante una situación a la que no sabe cómo enfrentarse (pero que esperaba en algún momento): <i>¡Ya está llamando! (pág. 269). / ¡Vendrá! ¡Acabará por dejarme en cueros! (pág. 269).,</i> y la solución pasa por un asesinato

		<p>fríamente calculado: <i>¡Este saqueo, esa estafa, este latrocinio, no puede continuar! (pág. 272). / ¿Y entonces? ¿Dejar a ese tuno que me difame? (pág. 274) / ¡Habla!... Me tiene en sus manos, y solamente la muerte liquida este negocio (pág. 276).</i> A esto se añade el miedo hacia Alberto Saco, pues es un hombre chulesco, violento, mucho más joven que Don Igi, y con una formidable presencia física: <i>¡Me toma muy viejo! (pág. 276). / ¡Lo dicho, me pone el revólver en la mano, y a pique de perder la cabeza! (pág. 272).</i></p>
	MOVIMIENTO>	<p>En el caso de Don Igi se traslada por su café para hablar con la Pepa. Se le supone movimientos de desesperación, indignación, miedo, y avaricia, aunque él no abandona nunca el nido protector del café: <i>Ese sujeto es mi más mortal enemigo. ¡Y todo ello porque no quiero entregarle el fruto de mi sudor! ¡Que aprenda en la escuela del mundo lo que cuesta el dinero! ¡Ese malvado quiere dejarme pobre! (pág. 266-267).</i></p>
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	<p>No se expresa en el texto, pero sí se da alguna indicación en las acotaciones: <i>Pálido (pág. 283).</i></p>
	PEINADO>	<p>En las acotaciones de la escena anterior se le presenta como calvo, pero algo de pelo le queda: <i>Pálido, con los pelos como un gato espantado (pág. 283). / Don Igi avizora, de codos sobre el mostrador, los pelos de punta, los anteojos en la frente (pág. 289).</i></p>
	TRAJE>	<p>No se expresa el traje, así que debe ser el mismo de la escena anterior, toda vez que es la Pepa la que cava la tumba para Alberto Saco bajo el huerto de los limoneros.</p>
4. TIEMPO	<p>Es el tiempo de la Pepa, que marca el ritmo de esta escena con sus preguntas y sus propuestas. Don Igi está sumido en un tiempo interno de desesperación donde aparece el tiempo pasado, un flash-back que nos devuelve a sus años en Méjico, y explica la desesperación actual: <i>¡Lo creyeron, con el odio que allí hay para todos los españoles prominentes! ¡Por apasionamiento se indujeron en mi contra los jueces!(pág. 270). / ¡Parcialidades! Todo motivado por la calumnia de ese Satanás (pág. 271). / Quería heredar a su víctima, y encontró que no había tal herencia. Pensó que, a las escondidas, era yo el heredero (pág. 271).</i></p>	
5. ESPACIO>	<p>Don Igi está en su café, es su espacio propio, su espacio interior, y lo único que quiere es que sea inviolable para Alberto Saco: <i>Ese sujeto</i></p>	

	<p><i>es mi más mortal enemigo. ¡Y todo ello porque no quiero entregarle el fruto de mi sudor! ¡Ese malvado quiere dejarme pobre! (pág. 266-267). / Esta noche volverá (pág. 267). / ¡Ya está llamando! (pág. Pág. 269). / ¡Vendrá! ¡Acabará por dejarme en cueros! (pág. 269)./ ¿Alejaste a ese hombre? (pág. 289). (pág. 290). / Tampoco le temo. Ese hombre no puede darte ni agua(pág. 290). / ¿Quién abre? (pág. 291).</i></p>
--	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

PERSONAJE : LA PEPA		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	<p>Pasa a convertirse en el personaje principal de esta segunda escena; primero, interrogando a Don Igi para conocer quién es Alberto Saco: <i>¿Y qué le trae? (pág. 266). / ¿Te pide el alma? (pág. 266). / ¿Qué oculto poder tiene sobre ti ese sujeto? (pág. 268). / , luego ahondando en ese pasado mejicano de Don Igi, que le resulta, como a todo el mundo en el pueblo, desconocido: ¡Higinio Pérez, tú has cometido alguna gran culpa! ¿Qué secreto es el tuyo? (pág. 269) . Una vez conocida la verdad, tranquiliza primero a Don Igi: Voy a cerrar el establecimiento (pág. 273). / ¡Tú, Higinio Pérez, comienza por no aflojar la mosca! (pág. 273). / No juegues con la cárcel, ni te expongas a perder lo que tienes. Del hombre arruinado el mundo se ríe (pág. 274). Como Lady Macbeth será la que urda el asesinato del forastero y mantenga el valor de su amante: Consientes que te roben (pág. 275) / A ese hombre, por estos lugares, nadie le conoce. Hoy pasó, mañana desapareció (pág. 276). / Bebe, para quitarte el sobresalto. Busca ánimo en el copeo. El ron con ginebra, a estilo de navegante, es muy confortador (pág. 277). / Casi seguro que podrías clavarle por la espalda (pág. 277). Y termina asumiendo todo el protagonismo, pues cava la tumba de Alberto Saco, y le encela, tendiéndole la trampa: Muy honda tendrá que ser [la tumba] (pág.281). / Se oye el golpe del azadón bajo los nocturnos limoneros (pág. 283). / ¡Ya sabe usted lo suyo para camelar mujeres! (pág. 288). / Vuelva usted solo (pág. 288).</i></p>
	TONO>	<p>Es ,básicamente, interrogativo, pues no sabe quién es Alberto Saco y qué le une a su amante: <i>¡Mucho le temes! (pág. Pág. 268). / ¿Qué oculto poder tiene sobre ti ese sujeto? (pág. 268). / ¿Qué plata te pide ese hombre? (pág. 275).</i> Después adopta un tono</p>

		<p>tranquilizador, mientras urde con toda frialdad el asesinato de Alberto Saco: <i>Bebe, para quitarte el sobresalto (pág. 277). / Casi seguro que podrías clavarle por la espalda. ¡Bebe! (pág. 277). / Te doy mi ayuda sin prendas. El día que de mí te canses, me pones en la acera (pág. 279).</i> Y termina en tono zalamero, seductor, tendiendo la trampa a Alberto Saco: <i>¿Y no le parece a usted, amigo, que son horas de recogerse? (pág.286). / ¡Ya sabe usted lo suyo para camelar mujeres! (pág. 288). / Vuelva usted solo (pág. 288). / Deja que me camele, sé sordo y ciego. Le verías llegar hasta mis brazos, y no habías de moverte hasta el seguro momento de clavarle el facón. Esta noche acaba de sacarte más la plata ese aparecido de América (pág. 290-291) / El cuchillo, debes tenerlo en la manga. [...] Tú no reparas si hacemos cambio, ni tampoco si me chulea. Piensa que entregártelo indefenso es mi juego (pág. 291).</i></p>
2.Expresión corporal	MÍMICA>	<p>La Pepa, en la primera situación dramática, se encuentra relajada, tranquila, ajena a los negocios que se trae su amante con el recién llegado: <i>La mujerona se ata una liga, enseñando las medias listadas, a los ojos del gato y del gachupín (pág. 265).</i> Luego adopta una actitud curiosa: <i>¿Y qué le trae? (pág. 266) / ¿Qué oculto poder tiene sobre ti ese sujeto? (pág. 268) / ¿Pero qué nudo de horca te aprieta ese Alberto Saco? (pág. 269).</i>, solidaria con el extorsionado: <i>¡No te dejes! [...] ¡Ladrón! (pág. 267). / ¡Jesús, qué escarnio! (pág. 272).</i>, para tomar una actitud calculadora: <i>¿Y rematar de una vez, no te hace más cuenta? (pág. 273). / A ese hombre, por estos lugares, nadie le conoce. Hoy pasó, mañana desapareció (pág. 276).</i>, tramando, con enorme frialdad, el asesinato del americano: <i>Casi seguro que podrías clavarle por la espalda. ¡Bebe! (pág. 277). / Cuando me mirase, yo le sujetaría con una seña (pág. 278).</i> Para realizar el plan previsto, la Pepona deberá dejarse seducir por Alberto Saco, y tenderle la trampa de la lujuria: <i>¡Ya sabe usted lo suyo para camelar mujeres! (pág. 288). / Vuelva usted solo (pág. 288).</i></p>
	GESTO>	<p>En esta escena, tan rica en sentimientos y matices, la Pepa realizará numerosos gestos, por ejemplo de sorpresa ante la inquietud de su amante: <i>¿Te pide el alma? (pág. 266). / ¿Qué oculto poder tiene</i></p>

		<p>sobre ti este sujeto? (pág. 268) / ¿De qué estás culpado? (pág. 270), al que sigue la resistencia ante la extorsión: ¡No pierdas la cabeza! (pág. 269). / Consientes que te roben (pág. 275)., y la consecuencia lógica de la planificación del asesinato donde la Pepa exhibe una frialdad pasmosa cuanto se trata de planearlo: Cuando me mirase, yo le sujetaría con una seña (pág. 278). / Si diste el pasaporte a la vieja, te cumple no ser pendejo y rematar tu obra (pág. 278) / Empálmate el facón (pág. 285). Este entramado exige una logística que es asumido por completo por la mujer, que exhibe sus cualidades prácticas: Con un remangue se sale al huerto lunero (pág. 282)., aunque habrá tiempo para la lubricidad y la seducción: ¡No estás poco gallo! (pág. 281). / ¡Ya sabe usted lo suyo para camelar mujeres! (pág. 288). / Vuelva usted solo (pág. 288). / Deja que me camele, sé sordo y ciego. Le verías llegar hasta mis brazos, y no habías de moverte hasta el seguro momento de clavarle el facón (pág. 290).</p>
	MOVIMIENTO>	<p>En la primera situación dramática, la Pepa se encuentra relajadamente sentada: La mujerona se ata una liga, enseñando las medias listadas, a los ojos del gato y del gachupín (pág. 265). Luego, una vez urdida el asesinato de Alberto Saco, sale al exterior, al jardín de los limoneros a cavar la tumba: Con un remangue, se sale al huerto lunero (pág., 282). Volverá a entrar en el café cuando siente la vuelta de los mozos con el americano: APARECE, levantando el azadón, que brilla a la luna, y queda en el umbral con gesto de dura interrogación (pág. 284). Ante la insistencia de los mozos, acudirá a la ventana para atenderles y tender la trampa a Alberto Saco: RETOCÁNDOSE el peinado y jaleando las caderas, se acerca a una ventana y entorna la falleba (págs. 286-287). Después volverá al interior del café, preparándose para consumir la muerte del americano: Se retira de la ventana y cierra. Con las manos en las caderas cruza el ámbito oscuro de los billares (págs. 288-289). Es un personaje que, al contrario de la primera escena, toma un enorme dinamismo, pues, no en balde, es el alma de la conjura para asesinar al americano.</p>

3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	No se expresa ningún cambio en las acotaciones con respecto a la escena primera.
	PEINADO>	Al volver de cavar la tumba se supone que tiene el pelo alborotado por el esfuerzo, pero lo recompone antes de la llegada de los mozos y Alberto Saco: <i>RETOCÁNDOSE el peinado y jaleando las caderas, se acerca a una ventana y entorna la falleba (págs. 285-286).</i>
	TRAJE>	Es el mismo que en la primera escena. No se expresa en el texto ningún cambio.
4. TIEMPO>	<p>Mientras que en la primera escena, apenas cuenta temporalmente y es un personaje pasivo que apenas participa de la acción dramática, en esta segunda escena es la pieza-clave, la que marca el desarrollo de la acción, y administra los tiempos de representación, comenzando por la primera secuencia, con sus preguntas: <i>¿Qué oculto poder tiene sobre ti ese sujeto? (pág. 268).</i> Luego desglosando ante ella y los espectadores el secreto de las tropelías de Don Igi en sus años mejicanos: <i>¡Acaba! ¿Te condenaron? (pág. 271).</i> A continuación, iniciando el plan de asesinato de Alberto Saco: <i>Voy a cerrar el establecimiento (pág. 273) / ¿Y rematar de una vez, no te hace más cuenta? (pág. 273). / ¿Qué plata te pide este hombre? (pág. 275). / Casi seguro que podrías clavarle por la espalda. ¡Bebe! (pág. 277).</i> Más tarde realiza una reivindicación de su propia persona, de su lealtad incondicional: <i>Te doy mi ayuda sin prendas. El día que de mí te canses, me pones en la acera (pág. 279).</i> Y por último, es la Pepa la que pone en acción todo el plan, comenzando a cavar la tumba para el americano: <i>Con un remangué, se sale al huerto lunero (pág. 282) [...] Se oye el golpe del azadón bajo los nocturnos limoneros (pág. 283).</i> Y remata el tiempo de esta segunda escena activando los pormenores de la trampa que se le va a tender a Alberto Saco: <i>Empálmate el facón (pág. 285) / ¡Ya sabe usted lo suyo para camelar mujeres! (pág. 288) / Vuelva usted solo (pág. 288) / Deja que me camele, sé sordo y ciego. Le verías llegar hasta mis brazos, y no habías de moverte hasta el seguro momento de clavarle el facón. Esta noche acaba de sacarte más la plata ese aparecido de América (pág. 291) / Yo abro. No olvides convidarle. (pág. 291).</i> La Pepa toma las riendas dramáticas de la acción, con valor y determinación, con frialdad, avaricia y eficacia. Ella es la que marca el tiempo para los dos hombres que se la terminarán disputando, el catalizador de la muerte: <i>Piensa que entregártelo indefenso es mi juego (pág. 291).</i></p>	
5. ESPACIO>	<p>Es el espacio interior de la pareja de amantes: el café y el huerto de los limoneros, donde reinan y transcurre su vida: <i>La mujerona se ata una liga, enseñando las medias listadas, a los ojos del gato y del gachupín (pág. 265). / DON IGI: Palomita, hay que cavar una cueva</i></p>	

	<i>bajo los limoneros (pág. 281). / Con un remanque, se sale al huerto lunero (pág.282). / Se oye el golpe del azadón bajo los nocturnos limoneros (pág. 283). / APARECE, levantando el azadón, que brilla a la luna, y queda en el umbral con gesto de dura interrogación (pág. 284). / RETOCÁNDOSE el peinado y jaleando las caderas, se acerca a una ventana y entorna la falleba. [...] inclinada sobre la noche de estrellas, para oír la copla (págs. 285-286). / SE retira de la ventana y cierra. Con las manos en las caderas cruza el ámbito oscuro de los billares (págs. 288-289). También aparece el espacio lejano del recuerdo, el México de la juventud de Don Igi, donde se hizo rico: ¡Por tan vil calumnia liquidé el negocio de Toluca! (pág.270).</i>	
PERSONAJE : ALBERTO SACO		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	Aparece poco en esta escena, hablándose más de él por parte de la pareja de amantes, que expresándose por sí mismo, permaneciendo en un lugar secundario: <i>Ese pendejo que has visto, me pondrá el revólver en la mano (pág. 265) / ¿Y ni preguntas quién sea el tal sujeto? (pág. 265).</i> Alberto Saco es el monotema de la conversación de Don Igi y la Pepa, su preocupación, y aparecerá en escena al final, cantando una copla: <i>Y salía la copla, punteada por Alberto Saco. EL JÁNDALO: Patrón, descorra la llave... (pág. 283).</i> El interés del personaje se ha trasladado del dinero a la hembra de Don Igi, un nuevo enfoque no esperado por el americano, que coquetea descaradamente con la Pepa: <i>Niña, abra usted la puerta (pág. 286). / ¡No me fleche usted esos ojos, morena! (pág. 287). / ¿Quiere usted darme la miel? (pág. 288).</i> El carácter mujeriego y seductor de Alberto Saco aparece en estado puro. El personaje podría no aparecer físicamente, sino solo a través de la música cantada y la palabra.
	TONO>	En esta segunda escena, además del tono odioso y vilipendioso del que hablan de él los otros dos personajes principales: <i>Su pobrecita mamá le aborrecía más que yo le aborrezco. Desde chamaco mostró las más malas inclinaciones (pág. 271).</i> , aparece el estado parrandero, alegre, musical y seductor de un hombre con mucho recorrido en el mundo: <i>Se presiente el grupo de rondadores, concertándose en voz baja para la copla alusiva, delante de la puerta. Y salía la copla, punteada por Alberto Saco. [...] Aplausos y voces la celebran por bien cantada (pág. 283). / Niña, abra usted la puerta (pág. 286). / Abra usted la puerta (pág. 288).</i> Es un personaje simpático, pero cuya chulería avisa de su

		peligrosidad, y la falta de confianza que transmite.
2.Expresión corporal	MÍMICA>	En la escena de la ronda nocturna, se le supone con la guitarra en la mano, cantando: <i>Se presiente el grupo de rondadores, concertándose en voz baja para la copla alusiva, delante de la puerta. Y salía la copla, punteada por Alberto Saco. [...] Aplausos y voces la celebran por bien cantada (pág. 283) . En la conversación a través de la ventana, se presenta apasionado, intentando acceder al interior del café, y si se tercia, de la Pepa: Niña, abra usted la puerta (pág. 286.) / ¡No me fleche usted esos ojos, morena! (pág. 287). / Abra usted la puerta (pág. 288).</i>
	GESTO>	Por la mímica, se supone que es un gesto apasionado, seductor, fingiendo amor por la Pepa: <i>¡No me fleche usted esos ojos, morena! (pág. 287). / Hasta hoy he vivido indiferente (pág. 288). / ¿Quiere usted darme la miel? (pág. 288). / Abra usted la puerta (pág. 288).</i>
	MOVIMIENTO>	Alberto Saco es un personaje del exterior que se hace presente en el interior de la pareja, por medio de un recuerdo constante de su persona: <i>¡Vendrá! ¡Acabará por dejarme en cueros! (pág. 269)., pero físicamente se encuentra en el exterior, junto a los mozos, cantando canciones: Y salía la copla, punteada por Alberto Saco (pág. 283). / La ronda de mozos canta el repertorio de la musa barroca y plebeya: (pág. 284). En esta segunda escena es un personaje estático, plantado frente al café, pretendiendo entrar: Niña, abra usted la puerta (pág. 286). / Abra usted la puerta (pág. 288).</i>
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	No se expresa ningún dato en las acotaciones. Se supone que no hay variación con respecto a la primera escena.
	PEINADO>	No se expresa ningún dato en las acotaciones. Se supone que no hay variación con respecto a la primera escena. Apenas se le podrá distinguir al final de la segunda escena, y a través de una ventana al fondo del escenario: <i>RETOCÁNDOSE el peinado y jaleando las caderas, se acerca a una ventana [La PEPA] y entorna la falleba. Entra la luna. La Pepona cobra un prestigio popular y romántico, con el rasgueo de las guitarras, inclinada sobre la noche de estrellas, para oír la copla. (págs.</i>

		285-286).
	TRAJE>	No se expresa ningún dato en las acotaciones. Se supone que no hay variación con respecto a la primera escena. Seguirá vistiendo el traje de gaucho.

4. TIEMPO>	<p>Está representado su tiempo pasado en la conversación de los dos amantes, recordando los tiempos mejicanos de Don Igi: <i>Ahí radica la mala voluntad del hijo desnaturalizado. Quería heredar a su víctima y se encontró que no había tal herencia (pág. 271).</i> / <i>¡Mudó de nombre, mudó de cara, solamente su ruin condición no muda! (pág. 272).</i> En el tiempo presente de esta segunda escena se presenta como una amenaza que pretende dinamitar la apacible vida de Don Igi y la Pepa, penetrando en el santuario del café: <i>Niña, abra usted la puerta (pág. 286)</i> . Es un tiempo de parranda, de seducción, un tiempo baldío a la espera del enfrentamiento final con Don Igi, al que pretende extorsionar: <i>Y salía la copla, punteada por Alberto Saco [...] Aplausos y voces la celebran por bien cantada. Luego recae un silencio, y se presiente al grupo de rondadores recaído en el métrico problema de concertar otra copla (pág. 283).</i> / <i>¡No me fleche usted esos ojos, morena! (pág. 287).</i> Sin embargo, es un hombre ya sin tiempo, pues La Pepa ha decidido su final: <i>Esta noche acaba de sacarte más la plata, ese aparecido de América (págs. 290-291).</i>, y el fin de su tiempo natural de vida: <i>A ese hombre, por estos lugares, nadie le conoce. Hoy pasó, mañana desapareció (pág. 276).</i></p>
------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

5. ESPACIO>	<p>Como personaje externo, Alberto Saco está en la calle, con los mozos, que también son personajes exteriores, distintos a los amantes, cuya relación y morada es el café, su ámbito interno de privacidad. Por ello, el americano permanecerá fuera del escenario, en el interior, aunque su única intención es llegar al interior que había invadido en la primera escena de la obra: <i>Se presiente el grupo de rondadores, concertándose en voz baja para la copla alusiva, delante de la puerta. Y salía la copla punteada por Alberto Saco. (pág. 283).</i> / <i>La ronda de mozos canta el repertorio de la musa barroca y plebeya: (pág. 284).</i> / <i>EL JÁNDALO: Abra usted la puerta (pág. 288).</i> / <i>LA PEPONA: Yo abro. No olvides convidarle (pág. 291).</i></p>
-------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

PERSONAJE COLECTIVO: LOS MOZOS > VALERIO, EL PAJARILLO; EL SASTRE, EL BARBERO Y EL ENANO DE SALNES, también denominado como MERENGUE.		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	Apenas tienen en esta segunda escena presencia, pues no aparecen físicamente, sino acompañando a Alberto Saco en el exterior de la escena, oyendo los espectadores su rumor y sus coplas: <i>Jaleo de mozos en</i>

		<i>parranda. Se presiente el grupo de rondadores, concertándose en voz baja para la copla alusiva (pág. 283). / Aplausos y voces la celebran por bien cantada. Luego recae un silencio, y se presiente al grupo de rondadores recaído en el métrico problema de concertar otra copla (pág. 283). / La ronda de mozos canta el repertorio de la musa barroca y plebeya (pág. 284).</i>
	TONO>	Básicamente de juerga, musical y parrandera. Son jóvenes rondando y cantando coplas alegres e intencionadas: <i>Patrón, descorra la llave, por hacer gasto venimos... (pág. 283). / Asómate a la ventana, que a cantarte hemos venido (pág. 284).</i>
2.Expresión corporal	MÍMICA>	No aparecen en escena en el texto, pues están en el exterior del café. Si hay alguna mímica sería la propia de un grupo de gente joven y parrandera que van cantando por la calle con guitarras: <i>Por la calle desciende el rasqueo de un pasodoble [...] Jaleo de mozos en parranda (pág. 282).</i>
	GESTO>	Deben ser gestos de alegría, posiblemente incrementada por el alcohol: <i>Aplausos y voces la celebran por bien cantada (pág. 283). / La ronda de mozos canta el repertorio de la musa barroca y plebeya (pág. 284).</i>
	MOVIMIENTO>	En la calle, por las cercanías del café, llegando hasta la puerta del mismo: <i>Llega de lejos el final de una copla. Por la calle desciende el rasqueo de un pasodoble, y en el mismo trocáico compás rueda un tropel de pisadas (pág. 282). / Se presiente el grupo de rondadores, concertándose en voz baja para la copla alusiva, delante de la puerta (pág. 283). / La ronda de mozos canta el repertorio de la musa barroca y plebeya (pág. 284).</i>
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	No se expresa ninguna indicación en las acotaciones. Se supone que no hay modificación con respecto a la primera escena.
	PEINADO>	No se expresa ninguna indicación en las acotaciones. Se supone que no hay modificación con respecto a la primera escena.
	TRAJE>	No se expresa ninguna indicación en las acotaciones. Se supone que no hay modificación con respecto a la primera escena.
4. TIEMPO>	Se produce en el presente, es de carácter lineal y aparece, de forma	

	<p>lógica, a continuación de la conversación interna que los amantes tienen en el café, para que prosiga el desarrollo de la obra: <i>Por la calle descende el rasgueo de un pasodoble, y en el mismo trocaico compás rueda un tropel de pisadas (pág. 282). / Se presiente el grupo de rondadores ,concertándose en voz baja para la copla alusiva (pág. 283). / La ronda de mozos canta el repertorio de la musa barroca y plebeya: (pág. 284).</i></p>
5. ESPACIO>	<p>El de los mozos es la calle, el exterior, por el que deambulan en su ronda nocturna: <i>Por la calle descende el rasgueo de un pasodoble, y en el mismo trocaico compás rueda un tropel de pisadas (pág. 282). / Se presiente el grupo de rondadores , concertándose en voz baja para la copla alusiva (pág. 283). / La ronda de mozos canta el repertorio de la musa barroca y plebeya: (pág. 284).</i> Su pretensión es la entrada, de nuevo, en el café, en el interior: <i>Patrón, descorra la llave, por hacer gasto venimos (pág. 283), y ante el hecho consumado del café cerrado, intentan, por lo menos, la atracción de un personaje clave (La Pepa), hacia el exterior: Asómate a la ventana, que a cantarte hemos venido, (pág. 284), logrando, al menos, que ambos mundos confluyan y se rocen en la frontera de la ventana: [La Pepa] RETOCÁNDOSE el peinado y jaleando las caderas, se acerca a una ventana y entorna la falleba. Entra la luna. La Pepona cobra un prestigio popular y romántico, con el rasgueo de las guitarras, inclinada sobre la noche de estrellas, para oír la copla (pág. 286).</i></p>

FUERA DEL ACTOR:		
6.Espacio escénico	ACCESORIOS>	<p>Al menos <u>un par de botellas</u> (ron, ginebra) y <u>un vaso</u>, para la colación que le ofrece la Pepa a Don Igi, buscando resucitar su valor: <i>Bebe, para quitarte el sobresalto. [...] El ron con ginebra, a estilo de navegante, es muy confortador (pág. 277).</i> También se mencionan <u>los libros de contabilidad del negocio: y el indiano gachupín requiere sus libros, para ajustar la cuenta de debes y haberes (pág. 282).</u> Los mozos rondadores, si aparecen físicamente en escena, deben portar <u>guitarras</u>: <i>Por la calle descende el rasgueo de un pasodoble (pág. 282).</i> Y el <u>azadón</u> que empuña la Pepa adquiere una enorme fuerza simbólica: <i>APARECE, levantando el azadón, que brilla a la luna, (pág. 284).</i> Se menciona al gato del establecimiento: <i>Don Igi avizora [...] :y el gato soplándole a la oreja: (pág. 289).</i> También se mencionan <u>dos taleguillas con</u></p>

		<p><u>dinero:</u> <i>Don Igi saca del cajón dos taleguillos con dinero, y los esconde bajo una tabla del piso. (pág. 283).</i> Y, según se monte la obra, podría aparecer el arma del asesinato: <i>LA PEPONA: El cuchillo debes tenerlo en la manga. (pág. 291)</i></p>
	DECORADO>	<p>La segunda escena transcurre en el interior del café y el en el huerto de los limoneros, por lo que el escenario debe reflejar ambos espacios. El café contiene una barra o mostrador, una mesa de billar, y una mesa de servicio con silla. En la primera escena aparecía un cesto de limones al pie de la silla, y la segunda escena se instala en la mesa que ocupa la Pepa: <i>La mujerona se ata una liga, enseñando las medias listadas, a los ojos del gato y del gachupín (pág. 265).</i> / <i>Bebe, para quitarte el sobresalto (pág. 277).</i> Luego, se trasladará al huerto de los limoneros: <i>CON un remangue, se sale [La Pepa] al huerto lunero, (pág. 282).</i> / <i>Pálido, con los pelos como un gato espantado, sale a la puerta del ejido [Don Igi] (pág. 282)</i> , y al final se traslada a la frontera con el exterior, a una ventana que se debe poder abrir a la vista del público: <i>RETOCÁNDOSE el peinado y jaleando las caderas, se acerca a una ventana y entorna la falleba. Entra la luna. La Pepona [...] inclinada sobre la noche de estrellas, para oír la copla (págs. 285-286).</i></p>
	ILUMINACIÓN>	<p>En principio la que hubiera en el café al final de la primera escena, pero los personajes se trasladan al exterior-interior, al huerto de los limoneros que sólo es alumbrado por la luna: <i>CON un remangue, se sale [La Pepa] al huerto de los lunero, (pág. 282).</i> / <i>Pálido, con los pelos como un gato espantado, sale a la puerta del ejido [Don Igi] (pág. 282).</i> / <i>APARECE, levantando el azadón, que brilla a la luna, (pág. 284).</i> La luna, la débil luz externa, aparece también tras la ventana que La Pepa abre para escuchar la copla de los mozos rondadores: <i>Se acerca a una ventana y entorna la falleba. Entra la luna (págs. 285-286).</i> Al parecer, y como es lógico, una parte de los billares está a oscuras: <i>Con las manos en las caderas cruza el ámbito oscuro de los billares (pág.287-289).</i> Así que tenemos diversos ámbitos de iluminación –el interior del café, la zona de los billares, el huerto de los limoneros y la ventana que da a la calle- , con intensidades y</p>

		colores distintos –luz artificial del acetileno, luz natural lunar, y se puede representar la luz blanquecina de las farolas tras la ventana-.
7.Efectos sonoros no articulados	MÚSICA>	En el texto se cantan dos coplas (rima asonante en los pares con estructura A-B-C-B), acompañadas con guitarras: <i>Y salía la copla, punteada por Alberto Saco: EL JÁNDALO: Patrón, descorra la llave, por hacer gasto venimos, y a darle las buenas noches la lengua mojada en vino (pág. 283) / La ronda de mozos canta el repertorio de la musa barroca y plebeya: PARRANDISTAS: Asómate a la ventana, que a cantarte hemos venido, rosa la más soberana en el pensil de Cupido. (pág. 284).</i> La ronda continuará, siempre con la música de guitarras: <i>La Pepona cobra un prestigio popular y romántico, con el rasgueo de las guitarras, inclinada sobre la noche de estrellas, para oír la copla (pág. 286).</i>
	SONIDO>	Resulta particularmente significativo para la obra el que produce la Pepa cavando la tumba en el huerto de los limoneros para Alberto Saco: <i>Se oye el golpe del azadón bajo los nocturnos limoneros (pág. 283). / Don Igi: ¡Prudencia! Se oye el golpe de cavar la tierra (pág. 285).</i> Los mozos parranderos también hacen ruido en la calle, preparando la rondalla: <i>Jaleo de mozos en parranda. (pág. 282) / Aplausos y voces la celebran por bien cantada. Luego recae el silencio, y se presiente al grupo de rondadores recaído en el métrico problema de concertar otra copla (pág. 283).</i> El gato también tiene su propio protagonismo sonoro: <i>y el gato soplándole a la oreja: (pág. 289).</i>
8. TIEMPO>	Básicamente es el tiempo interior, el tiempo privado de los amantes, enunciando el problema que plantea la llegada de Alberto Saco, y la solución que adoptan hacia él: <i>Ese sujeto es mi más mortal enemigo. ¡Y todo ello porque no quiero entregarle el fruto de mi sudor! (págs. 266-267).</i> Es el tiempo de la avaricia: <i>DON IGI: ¡Será mi ruina! (pág. 269). / DON IGI: ¡Publicaré mi deshonra! ¡Rebajará mi crédito en la plaza! ¡Es preciso ver de transigirlo, y darle uno, si pide ciento! (pág. 273).</i> La solución es una prolepsis que engloba el asesinato del extorsionador: <i>LA PEPONA: ¿Y rematar de una vez, no te hace más cuenta? (pág. 273). / DON IGI: ¡Solamente la muerte liquida este saqueo! (pág. 273). / LA PEPONA: A ese hombre, por estos lugares, nadie le</i>	

	<p>conoce. Hoy pasó, mañana desapareció (pág. 276). También la Pepa, para darse a valer, utiliza una prolepsis con aire melodramático y coplero: <i>el día que de mí te canses, con ponerme el baúl en la acera, me pagas</i> (pág. 279). Pero esta prolepsis terminará resultando profética: <i>DON IGI: Luego tendremos la fiesta</i> (pág. 281). En medio de este desarrollo del plan de liquidación de Alberto Saco, aparecen las analepsis de Méjico, rememorando un episodio nada glorioso del enriquecimiento de Don Igi, que es la causa última de la aparición en el presente del americano: <i>Quería heredar a su víctima, y encontró que no había tal herencia. Pensó que, a las escondidas, era yo el heredero</i> (pág. 271). El presente de la obra es el presente de la pareja de amantes planeando y preparando un crimen: <i>LA PEPONA: ¡No está poco gallo!, DON IGI: Palomita, hay que cavar una cueva bajo los limoneros. LA PEPONA: Muy honda tiene que ser</i> (pág. 281). La perturbación de este tiempo íntimo de la pareja de asesinos viene del exterior, es el tiempo de la parranda, en principio inocente, el que intenta convertirse en un tiempo global para todos los personajes, sin conseguirlo más que de una forma puntual y fugaz: <i>Jaleo de mozos en parranda</i> (pág. 282). / <i>Se presiente el grupo de rondadores, concertándose en voz baja para la copla alusiva</i> (pág. 283). / <i>La ronda de mozos canta el repertorio de la musa barroca y plebeya:</i> (pág. 284). / <i>[LA PEPA] Se retira de la ventana y cierra.</i> (pág. 288). , y termina la escena con la prolepsis detallada del asesinato de Alberto Saco: <i>DON IGI: Vamos a pensar bien lo que se hace</i> (pág. 291).</p>
9. ESPACIO>	<p>El espacio escénico es, básicamente, el interior de los billares y del café, el espacio propio de la pareja protagonista: <i>[LA PEPA]: Con las manos en las caderas cruza el ámbito oscuro de los billares. Don Igi, de codos sobre el mostrador,</i> (págs. 288-287), pero otros dos espacios, muy significativos, confluyen con el espacio principal: el exterior, que amenaza la tranquilidad del interior: <i>Por la calle descende el rasgueo de un pasodoble,</i> (pág. 282). / <i>Se presiente el grupo de rondadores, concertándose en voz baja para la copla alusiva, delante de la puerta</i> (pág. 283). / <i>RETOCÁNDOSE el peinado y jaleando las caderas, se acerca a una ventana y entorna la falleba [La Pepa]. Entra la luna. La Pepona cobra un prestigio popular y romántico, con el rasgueo de las guitarras, inclinada sobre la noche de estrellas, para oír la copla.</i> (págs. 286-287). La amenaza de Alberto Saco también se materializa espacialmente, en el lejano Méjico, de dónde arranca la disputa con Don Igi: <i>¡Por tan vil calumnia liquidé el negocio de Toluca!</i> (pág. 270). / <i>Era la tema rabiosa de los jueces, condenar a un gachupín. ¡Parcialidades! Todo motivado por la calumnia de ese Satanás.</i> (págs. 270-271). El espacio interior aguarda el encuentro con el espacio exterior para</p>

	destrozarlo: <i>Le verás llegar hasta mis brazos, y no habías de moverte hasta el seguro momento de clavarle el facón (pág. 290).</i>	
--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

B) EN LA REPRESENTACIÓN

PERSONAJE : DON IGI		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	Don Igi expone, con desesperación, y miedo evidente, la extorsión que Alberto Saco le impone (00:39:59), rememora su estancia en Méjico (00:41:48 a 00:42:53), relacionándola con la actual visita del americano, y confiesa su condena por asesinato (00:42:23). Su desesperación se va templando con el plan que esboza para acabar con el hijo de su difunta esposa, lo que provoca una comunión violenta con la Pepa, como cómplices de un plan de asesinato (00:43:57) y un acceso posterior, festivo, de lujuria doméstica en que se muestra como un viejo verde: <i>Negra, no te vayas sin darme un besito</i> (00:48:07). Pero el discurso festivo se acaba cuando se oye llegar a los parranderos cantando coplas delante de su establecimiento (00:48:47). En ese momento, en que aparece por la ventana el americano (00:50:42), Don Igi se esconderá y caerá en una mudez aterrorizada, donde la únicas voces que se oyen son las de Alberto Saco y la Pepa. Volverá el nerviosismo, el miedo, los celos y cierta desesperación cuando, apresuradamente, se prepare el escenario para la trampa tendida al americano, y la ocultación del facón en su manga (00:53:04). También, en ese momento, volverá la voz.
	TONO>	El que predomina es el de la desesperación del personaje, lleno de exclamaciones y lamentaciones. Este discurso alternará con otro, exculpatorio, cuando rememora su pasado mejicano y confiesa su terrible crimen. Otra voz, bien distinta, la de la lujuria, y la de los celos, aparecerá en distintos momentos de esta escena, conforme avanza la planificación del asesinato de Alberto Saco, y según éste se materializa en escena (00:50:42).

2.Expresión corporal	MÍMICA>	El personaje presenta siempre un cierto encorvamiento, pues es un hombre mayor, temeroso, acobardado, que pierde a veces el control de sí mismo por la desesperación y el miedo, golpeándose la cabeza contra la mesa de la Pepa, o escondiéndose bajo ella al oír un maullido de gato que toma por la vuelta del americano al establecimiento (00:41:17). Cuando esto se produzca de verdad, apareciendo Alberto Saco en la ventana, Don Igi se esconderá detrás del poste que sujeta un extremo del mostrador, para pasar a protagonizar una escena de celos con la Pepa, pues percibe el efecto que el gaucho chulesco comienza a obrar en su compañera.
	GESTO>	Las cuatro situaciones dramáticas de esta escena se prestan a una gestualidad muy rica, bastante contenida en el caso de Don Igi, teniendo en cuenta el trance que vive. Se puede agrupar la gestualidad, en varias fases: la de <i>desesperación</i> [que le lleva a sacar el pañuelo para secarse las lágrimas y el sudor, así como a golpear reiteradamente la mesa de la Pepa con la cabeza (00:41:07) (gestos no incluidos ni en el texto, ni en las acotaciones)]; la de <i>miedo</i> , que le hace ocultarse bajo la mesa de la Pepa (00:41:17), o tras el poste del mostrador (tampoco incluido en el texto o en las acotaciones); la de la <i>avaricia</i> , que le lleva a un cómico dilema sobre dónde esconder el dinero antes de que se lo reclame Alberto Saco, contándolo atropelladamente (00:49:16), sentado en el suelo, y ocultándolo en las perneras de los pantalones (no figura en el texto , ni en las acotaciones); y la de la <i>lujuria</i> , intentando besar y manosear a la Pepa (00:47:31); y una gestualidad violenta hacia su pareja, cuando traman el asesinato de Alberto Saco (la coge con fuerza por el cuello) (00:47:03), o, más adelante, cuando los celos prenden en él, al contemplar los avances amorosos del americano con la Pepa (sí incluidos en texto y acotaciones).
	MOVIMIENTO>	Es una escena interior muy movida. Don Igi efectúa un viaje de ida y vuelta al mostrador, instalándose la mayor parte de la escena en el espacio propio de la Pepa, la mesa en la que ella ha montado su lugar propio. Le lleva allí la

		<p>necesidad que tiene de ella en un momento tan difícil, y el deseo de alejarse de su propio puesto, del mostrador, donde guarda los libros de contabilidad y el dinero que codicia el americano. Al final de la escena volverá a su lugar natural, una vez que aparecen los parranderos y Alberto Saco intenta penetrar en el establecimiento. Resulta particularmente significativo el momento en que la Pepa le envuelve la cabeza con el mantel de su mesa (00:52:38), pidiéndole un margen a los celos para poder desarrollar la seducción de la trampa tramada. El comerciante resulta cómico, andando sin ver, con la cabeza tapada por el mantel, tanteando con los brazos el espacio que recorre a oscuras, para que, cuando la Pepa le descubra el rostro, aparezca el verdadero protagonista de la siguiente escena: el afilado facón asesino (00:52:48).</p>
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	Es el mismo que en la primera escena. Es un hombre mayor, con la piel cetrina y algo amarillenta.
	PEINADO>	Presenta el mismo de la primera escena, la cabeza cubierta por unos pelos muy rizados, profusos lateralmente y de poco volumen en el centro de la cabeza, con abundantes canas. Las patillas canosas de hacha y la barba blanquecina componen verídicamente la figura del comerciante avariento.
	TRAJE>	El traje –levita café con leche, larga hasta las rodillas, camisa blanca, corbata negra de cintas, chaleco cruzado marrón a juego con los pantalones– es el mismo de la escena anterior.
4. TIEMPO	<p>Don Igi comienza marcando el tiempo de la escena, con su desesperación (00:39:48), su reiterada solicitud de ayuda a la Pepa , y el recuerdo de sus andanzas criminales en Méjico (00:41:48 a 00:42:53) (aunque revestidas de la dignidad del comerciante esforzado y trabajador). Poco a poco, conforme la Pepa vaya tomando conciencia del problema de Don Igi, éste irá perdiendo el control del tiempo escénico para asumir el protagonismo de la Pepa, y sobre todo por la parálisis a que le tiene sometido el miedo y la desesperación (resulta emblemática su figura, intentando ocultarse tras un poste no excesivamente ancho, hurtándose a la mirada de Alberto Saco – 00:50:34-). Durante la preeminencia temporal de la Pepa hay, sin embargo, intentos de recuperar esa conciencia temporal, esa iniciativa escénica que va perdiendo según transcurre la escena: es cuando los demonios de la lujuria y los celos</p>	

	aparecen en él, pues es un competidor destinado al fracaso frente a los dones naturales de Alberto Saco.
5. ESPACIO>	Don Igi se mueve mucho en comparación con la primera escena, trasladándose de su espacio natural, el mostrador, hacia la derecha de la escena, hacia la mesa, el espacio de la Pepa, pues la necesita para compartir esos momentos de desesperación, amargura y miedo que provoca en él la llegada de Alberto Saco. Luego volverá al mostrador tras la Pepa, en pleno acceso lujurioso, y ya apenas se moverá alrededor de él, barra protectora tras la que intentará ocultarse cuando el americano aparezca pretendiendo seducir a la Pepa, aunque, en realidad, lo que único que le interese es acceder al espacio interior, al café, para obtener el dinero que pretendidamente le adeuda el patrón.



Don Igi exponiendo a la Pepa el proceso de extorsión al que se ve sometido.



La hora de contar la verdad de sus andanzas mejicanas para Don Igi.



Don Igi en trance amoroso hacia la Pepa: la lujuria da un respiro a la avaricia.

PERSONAJE : LA PEPA		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	Es, sin duda, el personaje que asume el protagonismo en esta escena, pues evoluciona desde un discurso burlón, irónico, donde alude constantemente a la avaricia de Don Igi (00:40:00), a una explosión interrogativa del oscuro pasado de su compañero (00:41:32), y a una frialdad calculada donde aparece la propuesta de asesinato enunciada por la Pepa (00:44:02). En esta escena utilizará registros muy diferentes, pues de lo coloquial despreocupado, pasa a un tono interrogativo, de revelación, cuando logra que Don Igi acceda a compartir con ella su secreto homicida en el lejano pasado mejicano. Para ello utiliza un tono exhortativo, de ruego constante a su amante y laudatorio sobre la fidelidad de su persona hacia el hombre al que está entregada (00:41:10). Este tono, muy sentimental, contrasta con la frialdad y la sencillez con que esboza el asesinato de Alberto Saco (00:43:54). Luego aparecerá el reconocimiento de la complicidad de los amantes en ese proyecto de asesinato y una lubricidad que, en realidad, sólo se manifiesta con sinceridad frente al americano, al que aparenta seguir el juego de seducción, en el que va quedando presa, como se advierte en el tono dubitativo con que describe los pasos seductores que se van a seguir en la próxima vuelta del americano al café, y que provocan un fuerte ataque de celos a Don

		Igi (00:51:59).
	TONO>	<p>En esta escena utiliza una gran variedad de tonos, pues el personaje resulta una pieza fundamental del desarrollo dramático oscilando entre lo coloquial del comienzo de la escena, al tono interrogativo y melodramático con el que sonsaca a Don Igi la verdad de sus años mejicanos, a la profesión de amor, lealtad y servidumbre (con una cierta falsedad subyacente) (00:41:10) que proyecta sobre don Igi en dos ocasiones: cuando quiere conocer la verdad del pasado de su amante, y cuando prevé el proceso de seducción (al que no se presta con indiferencia) al que le someterá Alberto Saco en su vuelta al establecimiento (00:51:59). Entre medias aparecerá la mujer fuerte que igual cava una tumba (00:48:23), que rechaza las atención del amante envejecido, rijoso y ridículo (00:48:14). El tono general del habla de la Pepa es de volumen alto (es una mujerona, como describe Valle-Inclán en las acotaciones), vulgar (ejerce de amante en el café, aparentemente sólo de Don Igi, pero su traje, muy descocado, la convierte, cuando menos, en una atracción sexual para la vista), y muy gesticulante, llegando a cierta exageración mímica (ponerse de rodillas en tierra hacia su amante (00:46:43), cantar una copla con buen estilo en medio del maremágnum que les asola (00:47:16), extender los brazos y moverlos mucho, remachando sus sentimientos de una forma tan teatral que resulta un efecto de teatro dentro del teatro, como por ejemplo cuando se deja “camelar” por Alberto Saco (00:51:59). Esta exageración, muy conveniente para el personaje, define a una mujer de rompe y rasga, acostumbrada a la teatralidad como arma de mujer para manejar a su antojo, en la medida de lo posible, a los hombres que la rodean. Por eso, contrasta la actitud fría y comedida de la planificación del asesinato de Alberto Saco. Cuando la Pepa se quita la máscara, aparece el verdadero monstruo, y resulta, al mismo tiempo, durísimo moralmente, pero sensible al romanticismo y al amor, aún sabiendo que estos sentimientos son mentira hacia una mujer como ella. Esta segunda escena es de lucimiento absoluto del personaje, cuyos registros, fuerza dramática y empuje teatral marcan por completo su desarrollo.</p>
2.Expresión corporal	MÍMICA>	Es bastante exagerada, teatral, sobre todo en el accionamiento de los brazos y las manos, una

		<p>constante, y muy rica en gestos. Se podría distinguir una variedad de matices según el sentimiento expresado, desde la curiosidad por la culpa que arrastra Don Igi desde sus años ultramarinos, a los movimientos elásticos, contenidos, dominados en el empleo del taco de billar (00:44:18), o los azadonazos, poderosos, creíbles, con los que cava la tumba de Alberto Saco (00:48:23), o los gestos lúbricos, tanto de encelamiento y rechazo de su amante habitual, como los más procaces y efectivos hacia el que podría convertirse en su nuevo amante, Alberto Saco. Tampoco hay que olvidar los gestos de sumisión hacia Don Igi (rodilla en tierra, los brazos extendidos hacia el gachupín, la cabeza inclinada - 00:46:49-), y a destacar la espléndida mímica de acariciar un gato imaginario (00:41:28), y el efecto de fuerza y resolución cuando clava el facón en la mesa, y muestra la pierna a su amante (00:52:52) . La Pepa es una mujer de sentimientos y mentiras, exagerada, interesada, pero al fin leal y fiel a su amante actual. Su gestualidad, muy rica, resalta la de Don Igi, pues al final, son dos partes de un personaje avariento e inmoral que valora la riqueza por encima de cualquier cosa.</p>
	GESTO>	<p>Completando la mímica, en esta segunda escena, La Pepa se muestra como una mujer altamente expresiva, desde los gestos desenfadados con que comienza la primera situación dramática al gesto acusatorio (brazo extendido, dedo índice señalando hacia su compañero -00:41:01-), para que confiese un lejano crimen cometido en Méjico. De ahí a las risas en las que se reconocen dos seres de muy baja catadura moral pergeñando un crimen que salve la delicada situación (00:46:22). Es de destacar el gesto de ternura hacia el gato imaginario (00:41:28), y los gestos alegres y lúbricos con que encela y rechaza a su amante, Don Igi, y los más atrevidos que dirige hacia un Alberto Saco que no la deja indiferente, pero que no impide el dramático gesto de clavar el facón en la mesa (00:52:47), y la cara de circunstancias y complacencia que muestra cuando piensa en dejarse arrastrar por el juego de seducción del americano, como elemento necesario para tenderle la trampa mortal (00:53:11). La Pepa es una mujer sentimental, que muestra unos</p>

		vaivenes de pasiones que divierten al espectador y hace muy creíble su tremendo personaje.
	MOVIMIENTO>	Se mueve muchísimo en el escenario, recorriendo todas las posibilidades escénicas del mismo. En principio, sentada en la derecha, en su mesa, intercambia su posición con su amante, Don Igi, para alcanzarle allí, en su lugar natural, cuando él confiesa su horrendo crimen mejicano. Se moverá hacia el mostrador, para alcanzar las bebidas (00:45:36), luego ir hacia el billar, donde jugará unas bolas, para salir, más tarde, hacia el huerto de los limoneros a cavar la tumba de Alberto Saco (00:48:23). Es un personaje dinámico, con la fuerza de la juventud que le falta a Don Igi, la verdadera reina del café, pues se mueve por todo su espacio con absoluta soltura y completo dominio. Ella, que domina el espacio interior, llegará hasta la frontera de la ventana para permitir una intrusión controlada del espacio exterior. Su finalidad es clara: introducir al elemento perturbador de ese espacio exterior en el interior, de tal manera que quede allí preso para siempre, inerme, inmóvil, muerto, como un elemento más de ese espacio suyo y perfecto, como el pájaro disecado, o las dos sillas que circundan la mesa.
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	Es el mismo de la primera escena. No se presenta muy maquillada, aunque se aprecia el colorete de las mejillas que estaba señalado en el texto dramático.
	PEINADO>	Se le alborota un poco tras la tormenta emocional de la confesión del crimen por parte de su amante, y después de cavar la tumba de Alberto Saco (00:49:54), por eso se lo recompone en dos ocasiones: una para fijar la flor, el clavel rojo reventón que le corona el moño negro; y un cierto atusarse los cabellos para recibir la visita romántica e inesperada de Alberto Saco (00:50:26).
	TRAJE>	Es el mismo que en la primera escena, pero destaca el escote, que se flexibiliza en varias situaciones lúbricas: durante el acoso erótico de Don Igi, una vez acordado el plan de asesinato de Alberto Saco; y al recibimiento del americano que hace la Pepa por la ventana (00:50:41). Lo único que varía es la pérdida del mandil blanco que tira contra su amante, Don Igi, para estar más presentable en la cita que acaba de establecer con el gaucho

		(00:51:55).
4. TIEMPO>	<p>La Pepa marca el tiempo interno de esta escena. Ella, más que su amante, marca los movimientos y el desarrollo dramático de la escena: cede su puesto, junto a la mesa (que actúa a modo de confesionario) para que Don Igi descargue su culpa por los hechos pasados; propone, desde el mostrador, con frialdad, la muerte de Alberto Saco (00:43:54), y luego calma la ansiedad generada jugando un poco al billar (00:44:09). La acción se acelera o ralentiza según se mueve la Pepa, marcando ella los tiempos internos de la acción: es la que, en un tiempo distinto y propio, sale al exterior a cavar la tumba (00:48:19), y la que interacciona con los parrandistas y Alberto Saco, mientras Don Igi queda paralizado de terror detrás del poste que sujeta el mostrador (00:50:41). Con todo, es la Pepa la que marca el tiempo interno de la pareja: muy peligrosa en los desarrollos tranquilos, sin apasionamiento, pues es cuando el asesinato queda completamente plasmado: <i>A ese hombre, por estos lugares, nadie le conoce. Hoy pasó, mañana desapareció.</i> La analepsis y la prolepsis son dominio de la Pepa, ella decide el tiempo de los hombres. Por eso, cuando Alberto Saco intenta seducirla, será rechazado con un: <i>¡Vuelva usted solo!</i> (00:51:44), estableciendo el tiempo y el lugar de la trampa que le costará la vida.</p>	
5. ESPACIO>	<p>Ella reina en el café, como demuestra la naturalidad con que recorre y utiliza el espacio interior: la mesa con sillas, el mostrador, la mesa de billar, la puerta exterior, la ventana. Ese espacio interior, el suyo natural, es defendido con uñas, dientes y asesinato si es necesario, aunque la Pepa es un personaje al que atrae el exterior, pues es más joven que Don Igi, y vive en esa frontera de la puerta y la ventana sin llegar a dar el salto que desea (Don Igi es demasiado viejo para ella). Será Alberto Saco el catalizador, la tentación exterior que podría arrastrarla, como tan bien percibe el gachupín. Esa fuerza centrípeta que hace permanecer a la Pepa atada al café y a Don Igi, va a sufrir el efecto de la fuerza centrífuga del americano, una aceleración hacia el exterior, hacia otra vida distinta, aunque ella, por principio, defiende el espacio interior y la vida interior.</p>	



La Pepa, acusatoria, comienza a darse cuenta de los crímenes de Don Igi.



La Pepa ofrecida en teatral sumisión a su amante oficial.



La Pepa acariciando al gato imaginario.



Las risas inmorales de los dos asesinos.

PERSONAJE : ALBERTO SACO

1.Texto pronunciado	PALABRA>	Interviene poco en esta segunda escena, aunque sobre él versan toda los diálogos de la pareja de amantes. De una forma parecida a <i>Pepe, el Romano</i> en la <i>Casa de Bernarda Alba</i> , es el personaje del que todo el mundo habla, el que está siempre presente en la mente de todos los personajes, pero no se presenta físicamente en escena. Aquí, sin embargo, su presencia es real, y se manifestará al final de la escena, en ese tono zalamero y seductor que utiliza para dirigirse a la Pepa, la hembra de Don Igi (00:50:41 a 00:51:48).
	TONO>	Habla con acento argentino, de forma suave y acariciadora, intentando seducir a la Pepa, y sobre

		<p>todo, que le abra la puerta del café (00:51:42). También se percibe el teatro dentro del teatro en su forma de hablar y comportarse, pues es consciente de que el público que le acompaña –los parranderos– están escuchando todas sus palabras, y se propone seguirle el juego a la Pepa, divertir a sus nuevos amigos, e introducirse en ese espacio vedado que supone el café.</p>
2.Expresión corporal	MÍMICA>	En la escasa aparición del Jándalo, solo se le ve medio cuerpo asomado a la ventana y sostenido por sus brazos. La mímica queda muy reducida en esa posición violenta (00:50:41 a 00:51:48).
	GESTO>	Dentro de las limitaciones que impone la forzada postura de Alberto Saco en el espacio angosto de la ventana, inicia un acercamiento (00:51:35), podría ser un beso, o un lametón del cuello de la Pepa, confirmando el carácter sexual de la relación que pretende establecer con la amante de Don Igi.
	MOVIMIENTO>	Lo único que se aprecia es esa aparición a través de la estrecha ventana del café (00:50:41). Es un movimiento un tanto forzado, pues el gaucho se sujeto con las manos en las paredes contiguas a la ventana, y no puede efectuar otros movimientos que sostenerse, aparece y desaparecer.
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	No hay ninguna variación con respecto a la primera escena.
	PEINADO>	Lleva puesto el sombrero jarano blanco.
	TRAJE>	A través de la ventana del café solo se aprecia la cabeza y el torso. No se advierte ninguna variación con respecto a la primera escena (00:50:41 a 00:51:48).
4. TIEMPO>	<p>Aunque en esta segunda escena es la Pepa la que marca el tiempo interno de la misma, la aparición súbita de Alberto Saco introduce una variante nueva y necesaria: el tiempo impetuoso del americano quiere perturbar el tiempo premioso, tranquilo, monótono de los amantes, lo que en principio parece afectar a la Pepa, que queda desconcertada y soñadora con su presencia, siguiendo el propio tiempo interno que ha establecido con Don Igi (el asesinato planeado del americano), pero una cierta duda, un tiempo más lento, más romántico, aparece soñado por la Pepa al final de la escena. Ese tiempo nuevo es producido por la presencia misma de Alberto Saco (00:51:59).</p>	

5. ESPACIO>	Claramente Alberto Saco representa el espacio exterior que pretende penetrar en el espacio interior de la Pepa y Don Igi, con consecuencias catastróficas para ambos. La Pepa lo contendrá a duras penas en la estrecha ventana (00:50:41 a 00:51:48), con la puerta atrancada, pero el simbolismo es evidente: Alberto Saco quiere invadir el espacio de ambos con propósitos distintos, beneficiarse de la avaricia de Don Igi, y aprovechar la lujuria de la Pepa. La inclusión violenta de este espacio exterior en el interior, solo puede provocar el desastre, la muerte.
----------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------



Don Igi escondido tras la columna de su mostrador en presencia del americano.

PERSONAJE COLECTIVO: LOS MOZOS > VALERIO, EL PAJARILLO; EL SASTRE, EL BARBERO Y EL ENANO DE SALNES, también denominado como MERENGUE.		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	Apenas intervienen en esta última escena, pero se les oye en el exterior del café, cantando y riéndose, sobre todo del intento de seducción de Alberto Saco sobre la Pepa (00:50:41 a 00:51:48). Las coplas que cantan son significativas, especialmente la primera, donde aluden al crimen cometido por Don Igi: <i>“dieciséis puñaladas le dio”</i> (00:49:25). Luego, la música que se canta frente al café es más amable, pidiendo la apertura del local (00:49:34), y la aparición de la Pepa en la ventana (00:50:11).
	TONO>	Divertido, musical y parrandero, como corresponde a jóvenes en ronda nocturna, en un espacio de juega acorde con su edad.

2.Expresión corporal	MÍMICA>	No aparecen en escena en la representación.
	GESTO>	No aparecen en escena en la representación.
	MOVIMIENTO>	No aparecen en escena en la representación, aunque el sonido permite percibir cómo se acercan, cantan frente al establecimiento, y cómo se alejan del mismo.
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	No se puede percibir en la segunda escena.
	PEINADO>	No se puede percibir en la segunda escena.
	TRAJE>	No se puede percibir en la segunda escena.
4. TIEMPO>	Los mozos traen el tiempo exterior, el de la parranda, el de la juerga juvenil, que se había planeado en el café. Es un tiempo festivo, juvenil, que incluye el de la lujuria, con visos románticos, propio de esa edad (00:48:47 a 00:50:35) .	
5. ESPACIO>	El de los mozos es claramente el exterior. Son personajes foráneos que habitan fuera del café, aunque, habitualmente entren en él. El uso del espacio por parte de los mozos es amable, divertido, nada violento, salvo por la inclusión de Alberto Saco, que pretende, por interés propio, la introducción violenta de lo externo en lo interno para la obtención de los fines que le han traído hasta el pueblo, compartiendo con el espacio interior la avaricia y la lujuria como leitmotiv.	

FUERA DEL ACTOR:

6.Espacio escénico	ACCESORIOS>	Todos los que ya estaban en el café: las <u>dos botellas</u> , los tres vasos, el cesto de los limones (que Don Igi ha cambiado de sitio, escondiéndolo un poco), <u>el pájaro disecado</u> del mostrador, <u>un puro</u> que fuma la Pepa (con la evidente alusión sexual), <u>un platito blanco sobre la mesa con unas rodajas de limón</u> , un salero y un pimentero, cobrando especial relevancia dos objetos: <u>el azadón</u> , instrumento que anuncia la muerte de Alberto Saco; y <u>el facón</u> , arma blanca, que ejecutará el asesinato, aunque Don Igi hablaba, figuradamente, de un revólver, que nunca aparecer en escena. Vuelve a ser notable <u>el gato fantasma</u> , creado por la mano experta de la Pepa.
	DECORADO>	El correspondiente al café de la primera escena: el mostrador, apoyado en una viga central, una mesa redonda, dos sillas, y un billar creado por la iluminación, que resulta original, eficaz y

		sorprendente.
	ILUMINACIÓN>	Dentro del café se mantiene una luz fuerte, amarillenta, cenital, que se supone proveniente de lámparas de aceite, iluminándolo todo. En el huerto de los limoneros aparecerá una luz lunar, blanquecina y espectral, donde cavará la Pepa (00:48:18 a 00:52:03). Esa misma luz se aprecia tras la ventana donde aparece Alberto Saco. Al igual que en la primera escena, es llamativo el juego lumínico que permite crear el billar de la nada.
7.Efectos sonoros no articulados	MÚSICA>	<p>Es muy importante y significativa en la representación, pudiendo distinguirse dos formas distintas de aparición: las coplas que cantan los mozos parranderos al compás de las guitarras y los acordes que subrayan palabras de la acción dramática. En cuanto a las coplas, establecen un orden circular de la escena, pues ésta empieza y acaba con la misma canción : <i>Lucero de la mañana</i> (00:48:47), una conocida copla cantada en un tono muy distinto al original que sirve de despedida de los mozos al final de la primera escena, al salir del establecimiento y comenzar su vagabundeo festivo por las calles; Mucho más importante y simbólica será la segunda, donde se alude al crimen cometido por Don Igi; burlesca y festiva la tercera (00:49:45 a 00:49:52) superpuesta a los acordes que marcan los azadonazos de la Pepa y originando dos tiempos distintos en escena; y de carácter romántico subido la cuarta y última (00:50.12 a 00:50:35), que dará pie al escarceo amoroso entre Alberto Saco y la Pepa, terminando la escena con la misma copla del comienzo, <i>Lucero de la mañana</i>, para dispersarse los mozos y dejar sólo a los tres protagonistas para la última y terrible escena.</p> <p>Además, la música sirve para señalar momentos especialmente importantes de la segunda escena, como son los acordes que resaltan primero la palabra “<i>pobre</i>” (00:40:20) articulada por Don Igi, haciendo presente la avaricia que domina en la pareja de amantes; y luego acompañarán a la palabra “<i>muerte</i>” (00:44:01), el destino final de la obra. Música de violines (00:46:34) para subrayar el plan de asesinato de Alberto Saco, además de la copla improvisada que se marca la Pepa</p>

		(00:47:17), en plena euforia lasciva tras acordar el asesinato de Alberto Saco. Es de resaltar el espléndido efecto de los acordes (00:48:23 a 00:49:52) punteando los azadonazos de la Pepa, a lo que se superpone la segunda copla (00:48:47 a 00:49:28), creando un maravilloso y disonante efecto de dos tiempos distintos, y aludiendo al crimen de Don Igi.
	SONIDO>	Los sonidos no son excesivamente relevantes en esta escena, en comparación con el papel dramático que juega la música, apareciendo pocas veces, pero de una manera contundente, como el sonido del puñetazo (00:40:15) que da en el mostrador Don Igi para subrayar la necesidad del Jándalo de convertirse en un hombre de provecho, en lugar de un extorsionador. El de los cabezazos que Don Igi se da contra la mesa para no confesar el crimen cometido en Méjico (00:41:06). El del gato maullando al saltar del mostrador que sobresalta a Don Igi y a la Pepa (00:41:17), aunque sobre todos, es magnífico el de las bolas de billar imaginarias rodando por el tapete (00:44:09, 00:44:19, 00:44:43), impulsadas por la Pepa. A esto hay que añadir el efectismo de los golpes violentos y rápidos en la puerta del café (00:50:03) dados por los parrandistas, o por Alberto Saco; y el puñetazo que da La Pepa sobre el mostrador para definir su relación con Don Igi (empleada-patrón) (00:50:53), expresando secretos rencores hacia su amante. Por último, resulta enormemente significativo el ruido del facón clavado en la mesa (00:52:47), que sobresalta al público y expone el arma homicida en toda su potencia.
8. TIEMPO>	El tiempo de esta escena está marcado por dos polos opuestos: el de la avaricia, la lujuria y la muerte que planean sistemáticamente los dos amantes, marcando el tiempo escénico la Pepa, moviéndose por todo el escenario y arrastrando a Don Igi desde la desesperación a un sencillo y eficaz plan de asesinato; y el de los mozos parranderos, la lujuria y la fiesta, donde está incluido Alberto Saco, que parecen haberse alejado del café al final de la primera escena, pero que vuelven a aparecer, con esa importante perturbación para todos los personajes de la obra que supone la aparición del americano. Esos tiempos distintos confluyen a mitad de la escena en una superposición marcada por los dos distintos tempos musicales que se pueden escuchar: el de	

	<p>los acordes que puntean los azadonazos con que la Pepa cava la tumba de Alberto Saco (00:48:23 a 00:49:52), y las coplas festivas que los mozos cantan en el exterior (00:48:47 a 00:49:28). En esa confluencia de tiempos se producirá el trasvase del elemento perturbador de fuera hacia adentro, del tiempo exterior, lúbrico, juvenil y divertido, al tiempo interior, serio para la avaricia, la lujuria y la muerte. El resultado será una explosión, una catástrofe, la muerte en definitiva que vendrá a realizar su acreditado trabajo.</p>
9. ESPACIO>	<p>En esta segunda escena se encuentran dos espacios distintos, como ocurre con los tiempos: el espacio interior, el del café, el tiempo íntimo de los amantes, perturbados por la repentina aparición de Alberto Saco, y el espacio exterior, el de los mozos parranderos, cantantes de coplas burlonas y románticas, que recorren las calles del pueblo con sus chanzas y su buen humor. El elemento distorsionador de ambos espacios es Alberto Saco, que como extranjero no pertenece a ninguno de ellos, pero que por su chulería y gracia ocupa el espacio exterior, esperando la irrupción definitiva en el espacio interior, sin tener conocimiento que dentro de ese espacio, la Pepa, con acordes punteando los azadonados, ya le ha preparado otro, aún más interior, donde pueda estar sin molestar a nadie. Es un espacio interno quietista, no deseado, es el espacio definitivo que aparece nombrado en el título la obra completa: la <i>muerte</i>, y que parece el lugar común de todas las obras representadas.</p>



La Pepa juega al billar mientras terminan de preparar el asesinato del americano.



La Pepa cava mientras Don Igi se esconde el dinero en la pernera del pantalón.

5.6.4. DIFERENCIAS REPRESENTATIVAS ENTRE EL TEXTO DRAMÁTICO Y LA REPRESENTACIÓN:

En la relación con el texto dramático no hay diferencias, pues éste se sigue escrupulosamente, es, en realidad, en ciertos elementos de la representación donde encontramos una implementación de la palabra escrita, por ejemplo en la gestualidad de la Pepa, con esa rodilla en tierra, o al final de la escena, cuando coloca la pierna sobre la mesa donde está clavado el facón. Resulta completamente original la copla que canta la Pepa, poniendo música a una frase del texto lo que resulta muy divertido, postizo e hipócrita, pues al fin y al cabo, esto es un *melodrama para marionetas*, y aunque no se ven los hilos, y los personajes son muy superiores a los muñecos de madera, algo de farsa planea por toda la obra. De todos los gestos con que nos obsequia la Pepa, resaltaría más los naturales que los exagerados. Entre esos gestos naturales, que revelan un gran dominio técnico de la mímica, destacaría el de acariciar al gato (no incluido en la acotación, ni en el texto), el magnífico de apoyarse en los billares y jugar unas bolas mientras dialoga con su amante y traza el plan de asesinato (tampoco incluido en el texto ni en las acotaciones), y el más simbólico de todos, el de los azadonazos que propina a la tierra en el huerto de los limoneros (así mismo, no incluido en las acotaciones, aunque podría deducirse del texto). Los gestos exagerados de la Pepa, además de diversión, aportan un contraste necesario para el momento de la verdad, cuando con toda frialdad propone y planea el asesinato de Alberto Saco. Son gestos desmedidos, que encierran cierta falsedad o hipocresía, como cuando se pone rodilla en tierra en afirmación de lealtad sin

límites, o los gestos lúbricos que contrastan con los de rechazo de su amante habitual. De todos ellos, tal vez el más significativo es cuando, con mucha violencia, clava el facón en la mesa, arma que luego ofrecerá a Don Igi y le indicará cómo debe ocultarla para realizar sus propósitos criminales. Los gestos de Don Igi también implementan el texto, y algunos no están recogidos en las acotaciones, resultando sumamente efectistas, como por ejemplo, los cabezazos de desesperación que el personaje se propina en la mesa de la Pepa, como símbolo de la situación límite en la que se encuentra, o el esconderse detrás del poste que sujeta el mostrador, en el punto más alejado de Alberto Saco. Hay un movimiento escénico, no recogido en el texto, que resulta muy revelador, y es cuando aparecen los parranderos, y Don Igi, sentado en el suelo mientras la Pepa cava la tumba de Alberto Saco en el huerto de los limoneros, comienza a esconderse el dinero, en billetes, en los calcetines. Alberto Saco, sin embargo, tiene la presencia que el texto y las acotaciones le adjudican, aunque los mozos parranderos que le acompañan cantarán más que lo que el texto propone, incluyendo alguna copla, como la segunda, en la que se alude al asesinato de la madre de Alberto Saco, que no está incluida en el texto, ni en las acotaciones. La conclusión final es que el texto dramático se ha implementado, sobre todo, a través de la gestualidad de los personajes principales, Don Igi y la Pepa, y la presencia, más importante de lo que el texto presenta, de los parranderos. También la luminotecnia influye en la representación, con esa sencilla y magnífica mesa de billar virtual que aparece de la nada, así como la música, punteando las palabras claves de la obra: *pobre, muerte*, y que tendrán su más logrado gesto en el acompañamiento de los azadonazos de la Pepa en el huerto de los limoneros, en contraposición con la música de los parranderos, que aguardan en el exterior invisibles para el espectador, en esa calle donde también se oculta el causante de todo el drama, Alberto Saco.

PERSONAJES	La gestualidad de la Pepa y de Don Igi, que implementan sabiamente el texto, especialmente en la partida de billar y en los azadonazos que permiten a la Pepa cavar la tumba de Alberto Saco. Magnífico también el gesto de acariciar al gato y la copla que se marca, porque sí, la coima en medio de un arrebató de amor y lealtad (tan exagerado como hipócrita y ficticio).
FUERA DE LOS ACTORES	El espléndido efecto luminoso de la mesa de billar, con el sonido de las bolas sincronizado al movimiento de los actores. La música acompañando los azadonazos de la Pepa y subrayando las palabras claves de la representación, y algunos sonidos, como la impetuosa

	llamada de Alberto Saco, o el ruido al clavarse el facón en la mesa de la Pepa, que sobresaltan al espectador y ponen el acento en los puntos importantes de la representación.
--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

5.6.5.: ESCENA 3

A) EN EL TEXTO

PERSONAJE : DON IGI		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	<p>Es el personaje menos interesante de esta tercera escena, de hecho la palabra es, sobre todo, para la Pepa, y para Alberto Saco. En principio adopta un tono conciliador: <i>Entra. Deja a la niña que cierre. Beberás una copa</i> (pág. 292)., que encierra la trampa para Alberto Saco. El tono provocativo del americano comienza a fastidiarle: <i>No mereces respuesta</i> (pág. 295)., y se resiste a las peticiones monetarias del gaucho: <i>¡Estás demente!</i>, pero aparece lo inesperado, el súbito apasionamiento del Jándalo y la Pepa, que parece superar la mera comedia, expresado en el desconcierto de Don Igi cuando Alberto Saco quiere incluir a la Pepa en el trato: <i>¿A quién te llevas?</i> (pág. 297), pero al final todo parece volver a su cauce, a la negociación económica: <i>Te daré un cheque. ¡Pero no por esa cantidad!</i></p> <p>La escena del crimen está exhaustivamente descrita en una acotación extensa. Tal y como se había planeado, apuñala por la espalda a su adversario: <i>Don Igi, con pasos vacilantes, llega al pie de la escalera. [...] La punta, lenta y furtiva, asoma sobre los rancios dedos del fantoche. [...] Sus ojos turbados, se aprietan, al resplandor del facón que levanta el espectro amarillo de Don Igi.</i> (pág. 300). El resultado es, al mismo tiempo, el esperado –la muerte de Alberto Saco, y otro muy distinto, pues mientras Don Igi prosigue, práctico, con el plan establecido –hacer desaparecer el cuerpo del americano- : <i>¡Horita tenemos que ahondarle la cueva bajo los limoneros, negra! / El flux hay que quemarlo</i> (pág.301)., poco a poco advierte la demencia enamoradiza que presenta la Pepa, súbitamente amorosa y culpabilizado con el</p>

		<p>hombre que ha hecho asesinar. Don Igi, sorprendido, trata de normalizar la situación: <i>No le platiques al cadáver</i> (pág. 301). / <i>¿Niña, qué hacer? ¿La boca le besa, después de ultimarle?</i> (pág.302), para realiza un último llamamiento autoritario a su cómplice: <i>¡Supera el escarnio!</i> (pág.302), aunque terminará aceptando la realidad en un final flojo, demasiado rápido y sencillo, excesivamente banal, que resta potencia teatral a una obra interesante, cuyo tiempo dramático había ido ganando en intensidad, y que resuelve Don Igi con dos frases demasiado coloquiales y poco literarias: <i>¡Vil ramera, me das espanto!</i> (pág. 302) / <i>¡Mejor me fuera haberlo transigido con plata!</i> (pág. 303).</p>
	TONO>	<p>Va mudando según transcurre la escena, comienza conciliador y artero: : <i>Entra. Deja a la niña que cierre. Beberás una copa</i> (pág. 292). ,para adoptar, inmediatamente, un tono de enfado, antes las chulerías y provocaciones de Alberto Saco: <i>Hablas sin comedimiento</i> (pág. 293)., llegando a confesar el malestar que le produce la presencia del americano: <i>En sueños te veo</i> (pág. 296). Progresivamente, y ante la aceptación de la Pepa al juego amoroso que propone el gaucho, Don Igi va perdiendo la calma, y comienzan a aparecer los celos, que serán una motivación inesperada para el asesinato de Alberto Saco: <i>¡Tú le das pie! [a la Pepa]</i> (pág. 297) / , lo que le impulsa a un tono de completo enfado cuando se mezcla con la avaricia: <i>¡Estás demente!</i> [a Alberto Saco por su petición de dinero], y con los celos extremos ante el evidente interés del americano por hacerse también con la Pepa: <i>¡Insolente!</i> [a Alberto Saco] (pág. 298). La resolución del asesinato ahonda en el carácter inmoral y práctico de Don Igi, que, al considerar que se ha quitado el problema de encima, ya sólo atiende a los aspectos prácticos del hecho criminal: <i>¡Horita tenemos que ahondarle la cueva bajo los limoneros, negra!</i> / <i>El flux hay que quemarlo</i> (pág.301). Ese tono, moderado, concentrado en el después del asesinato, queda sustituido por el asombro, primero, y luego por la indignación, ante el súbito enloquecimiento de la Pepa por el asesinato, concentrado todo en la frase final: / <i>¡Mejor me fuera haberlo transigido con plata!</i> (pág. 303), que actúa a modo de moraleja final de este cuento sobre la avaricia, la lujuria y la muerte.</p>

2.Expresión corporal	MÍMICA>	<p>En comparación con las escenas anteriores, nos encontramos ante un Don Igi más contenido, menos protagonista, que aguarda en la sombra su momento para resolver el problema que plantea Alberto Saco. Eso le lleva a protestas formales, donde no se aprecia, en el texto demasiado gesticulación ni movimiento: <i>Hablas sin comedimiento (pág. 293)</i>. Es de presumir, siguiendo al texto, que progresivamente, Don Igi, se irá activando emocionalmente con la mezcla de lujuria (le quiere robar el americano a su amante), y de avaricia (Alberto Saco le pide una buena cantidad de dinero), hasta ir rompiendo con la situación inicial de tranquilidad: <i>¡Estás demente! [... a Alberto Saco tras su petición económica] (pág. 297). / ¡Insolente! [al mismo cuando incluye a la Pepa en su petición de compensación económica] (pág.298)</i>. El momento especial de la mímica en esta escena llega en la acotación, extensa, de las páginas 299-230, donde don Igi cometerá el asesinato proyectado, en una especie de momento sin tiempo, donde la realidad queda alterada durante la ejecución del mismo: <i>Parece cambiada la ley de las cosas y el ritmo de las acciones. Como en los sueños y en las muertes, parece mudada la ley del tiempo. [...] al resplandor del facón que levanta el espectro amarillo de Don Igi</i>. El tono final pasa de la sorpresa, ante el súbito amor de la Pepa por el muerto: <i>¿Niña, qué hacer? ¿La boca le besa, después de ultimarle? (pág.302)</i>, al rechazo más absoluto de su amante: : <i>¡Vil ramera, me das espanto! (pág. 302)</i>, para terminar en ese tono de moraleja y moralina que vierte, Don Igi hacia el espectador en la frase final: <i>¡Mejor me fuera haberlo transigido con plata! (pág. 303)</i>. Del texto se desprende una actitud mímica más comedida de Don Igi, hasta el momento posterior al asesinato, donde la indignación y la sorpresa se unen.</p>
	GESTO>	<p>Son gestos, en general, comedidos, pues Don Igi no quiere un enfrentamiento directo con Alberto Saco, sino engañarle para asesinarlo por la espalda, por eso debe haber una cierta contención en el personaje, que cuando escucha como el americano pretende despojarle también de su amante, solo responde dejando la réplica en</p>

		<p>manos de la Pepa: <i>Dale tú la respuesta que merece, Pepita</i> (pág. 298). La osadía del gaucho, sin embargo, saca, en algún momento, de quicio al contenido gachupín: <i>¡Insolente!</i> (pág.298), que termina cometiendo el asesinato planeado. Luego, se impone la inmoralidad fría y avarienta con la que don Igi gobierna su vida: <i>No le platiques al cadáver [a la Pepa]</i> (pág. 301), que cobra sentimiento cuando advierte la súbita pasión de su amante por el muerto: <i>¡Supera el escarnio!</i> (pág. 302) / <i>¡Vil ramera, me das espanto!</i> (pág. 302). Con todo, llama la atención la moraleja final de la obra, expresada con un lamento hipócrita de Don Igi, acerca de lo oportuno que hubiera sido resolver el asunto con el dinero que le pedía Alberto Saco, después que esa misma petición, motiva todo el entramado dramático.</p>
	MOVIMIENTO>	<p>Don Igi debe aparecer en un primer momento escénico, parapetado tras el mostrador: <i>Entra. Deja a la niña que cierre. Beberás una copa</i> (pág. 292)., y allí permanecerá viendo el proceso de seducción que se traen Alberto Saco y la Pepa, dentro de la trampa que se le está tendiendo al americano. Sólo abandonará su lugar natural para perpetrar el crimen: <i>Don Igi, con pasos vacilantes, llega al pie de la escalera. [...] Don Igi se advierte el facón oculto en la manga. La punta, lenta y furtiva, asoma sobre los rancios dedos del fantoche</i> (pág. 300). El asesinato de Alberto Saco es descrito por los ojos de la Pepa: <i>Sus ojos turbados, se aprietan al resplandor del facón que levanta el espectro amarillo de Don Igi</i> (pág. 300). Luego, el asesino queda al lado del cadáver y de la Pepa, que no se desprende del cuerpo del americano: <i>¿Niña, qué hace? ¿La boca le besa, después de ultimarle?</i> (pág. 302). Ahí se termina la obra, un tanto rápidamente, congelada en la falta de movimiento de la muerte.</p>
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	No se expresa un cambio claro que afecte al maquillaje del personaje, pero sí se da alguna indicación en las acotaciones, describiéndole como un <i>fantoche</i> , en dos ocasiones, y como un <i>espectro amarillo</i> (pág. 300).
	PEINADO>	No se expresa ningún cambio con respecto a las dos escenas anteriores.
	TRAJE>	Tampoco se expresa cambio alguno con respecto a

		las escenas anterior. Se le denomina como <i>espectro amarillo</i> (pág. 300)., lo que puede aludir al gabán que viste en la obra.
4. TIEMPO	<p>Aunque Don Igi es el ejecutor del asesinato, el tiempo dramático no es suyo, siendo un personaje continuamente descolocado por la acción poderosa que marca Alberto Saco, y la mutación de la Pepa, que dará un insólito carácter dramático, trágico incluso, al final de la obra. De hecho, en la acotación final se describe perfectamente como el tiempo de la obra queda alterado por el asesinato, cuando los dos personajes principales de esta escena se quedan sin él: Alberto Saco porque su tiempo acaba, y La Pepona que no considera real ya su propio tiempo y sus actos: <i>¡Vida, sácame de este sueño!</i> (pág. 303). La perturbación temporal aparece nítidamente descrita en la acotación final: <i>Parece cambiada la ley de las cosas y el ritmo de las acciones. Como en los sueños y en las muertes, parece mudada la ley del tiempo</i> (pág. 300).</p>	
5. ESPACIO>	<p>El espacio es completamente interior, es el del café, el de Don Igi y la Pepa, donde Alberto Saco es invitado a entrar para su propia destrucción: <i>Entra. Deja a la niña que cierre. Beberás una copa</i> (pág. 292). En ese espacio interior aguarda al americano otro más eterno y siniestro: <i>Usted, amigo, excusa de buscar hospedaje [la Pepa a Alberto Saco]</i> (pág. 296)., y que tras el asesinato revela el siniestro espacio interior del café donde se ubicará al molesto gaucho: <i>¡Horita tenemos que ahondarle la cueva bajo los limoneros, negra!</i> Inesperadamente, ese espacio ignominioso del asesinato parece ser el destino de todos los que habitan y reinan sobre el café: <i>¡Anda a cavar bajo los limoneros, malvado! ¡Quiero bajar a la tierra con este cuerpo abrazada!</i> [la Pepa a Don Igi] (pág., 302)., cumpliéndose la palabra final del título de la obra global, del <i>Retablo: muerte</i>, aunque se produzca una paradoja hacia el título particular de la obra, pues la <i>Cabeza del Bautista</i> rodará, no por la infamia de la nueva Herodías –la Pepa-, sino con el amor –demasiado tardío- de ésta instigadora por el asesinado.</p>	

PERSONAJE : LA PEPA		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	Al igual que en la segunda escena, resulta el personaje fundamental de esta escena, en primer lugar porque es la que tiende la trampa a Alberto Saco: <i>Beberemos los tres para celebrar el conocimiento</i> (pág. 292)., y lima las asperezas entre los dos gallos que la pretenden: <i>A callar, y a tomar una copa</i> (pág. 294). /

		<p><i>A dejar el pleito para mañana, que las sábanas nos esperan (pág. 296). / No se lleve usted [al Jándalo] mi copa, que será saber mis secretos (pág. 296). / Amigo, deje las chanzas, y a beber formales. El pleito con el patrón lo transigirá mañana (pág. 298). / Que se acabe por esta noche el pleito (pág. 299).</i> La Pepa cumplirá el plan de asesinato establecido, encelando al Jándalo, desviando su atención de Don Igi, y ofreciendo la espalda descuidada del americano a Don Igi, como la cabeza del Bautista a Herodías: <i>Arden los ojos de la bribona. Por entre los pliegues del poncho saca una mano, y con el índice apuñala en el aire la espalda del Jándalo (pág. 300).</i> Sin embargo, y esto es uno de los puntos más interesantes de la obra, su discurso cambia radicalmente con el cadáver del americano entre sus brazos, cayendo víctima de un enamoramiento súbito, que es comprendido demasiado tarde: <i>¡Bésame otra vez, boca de piedra! (pág. 301) / ¡Flor de mozo! ¡Yo te maté cuando la vida me dabas! (pág. 301).</i> Es un discurso que la sume en una desesperación completa cuando es consciente de que ha trazado el plan de asesinato, y lo ha realizado, sobre el hombre que resulta ser el amor de su vida: <i>¡Quiero bajar a la tierra con este cuerpo abrazada! (pág. 302) / ¡Vida, sácame de este sueño! (pág. 303).</i> La palabra de la Pepa es de un dramatismo absoluto, pues el destino la coloca, sin tener ningún interés propio, entre Don Igi y Alberto Saco, y tras pagar con una enorme lealtad hacia el hombre que la mantiene, descubre que es el objeto de la perdición del hombre que ama. Es una figura trágica que alcanza su cenit al final de la obra.</p>
	TONO>	<p>El tono del discurso de la Pepa varía profundamente en esta escena, desde el aparente llamamiento a la concordia de los hombres que la pretenden al inicio de la escena: <i>Diga usted qué bebida le agrada, y no ponga tachas (pág. 295). / Pues bebamos (pág. 295).</i>, a comenzar con el juego de seducción en el que pretende cegar al americano: <i>Usted amigo, excusa de buscar hospedaje. ¡Y ahora a cumplir y a verle el fondo al caneco! (pág. 296). / No se lleve usted mi copa, que será beber mis secretos (pág. 296). / Que se acabe por esta noche el pleito (299).</i> Tras el asesinato, queda invadida por un sentimiento tardío, pero brutal: el del amor por el hombre al que acaba de contribuir a asesinar. Es una especie de locura enormemente dramática donde se mezcla el amor y la</p>

		<p>culpa: <i>¡Roja estoy de tu sangre! (pág. 301) / ¡Bésame otra vez, boca de piedra! (pág. 301) / ¡Flor de mozo! ¡Yo te maté cuando la vida me dabas! (pág. 301) / ¡Valía más que tú, viejo malvado! / ¡Quiero bajar a la tierra con este cuerpo abrazada! ¡Bésame otra vez, flor galana! ¡Vuélveme los besos que te doy, cabeza yerta! (pág. 302) / ¡Abrazada contigo quiero ir a la tierra! (pág. 303).</i> La evolución de la Pepa es impresionante para el espectador, otorgándola en la muerte del americano de una dignidad y una valía que no presentaba en vida de Alberto Saco.</p>
2.Expresión corporal	MÍMICA>	<p>Al principio de esta primera escena la Pepa adopta una postura tranquila, conciliadora, pudorosa incluso: <i>¡Que nos está mirando el abuelo! (pág. 292) / ¿Qué bebida es la suya, amigo? (pág. 293) / Diga usted qué bebida le agrada, y no ponga tachas (pág. 295). / A dejar el pleito para mañana, que las sábanas nos esperan (pág. 296).</i>, y se muestra dura con Don Igi: <i>¡Cuernos! (pág. 297)</i>, y blanda con Alberto Saco: <i>Siempre se desagera (pág. 298).</i>, procurando la concordia de ambos gallos: <i>Que se acabó por esta noche el pleito (pág. 299).</i> La mímica adquiere relevancia en el instante del asesinato del americano: <i>Por entre los pliegues del poncho saca una mano, y con el índice apuñala en el aire la espalda del Jándalo. El dedo, con luces de su anillo, se aguza rabioso (pág. 300).</i> Tras el asesinato vendrá el estallido emocional y una mímica doliente, enloquecida, llena de amor y culpabilidad: <i>¡Flor de mozo! ¡Yo te maté cuando la vida me dabas! (pág. 301) / ¡Vuélveme los besos que te doy, cabeza yerta! / ¡Venir a morir en mis brazos, de tan lejos! (pág. 303).</i></p>
	GESTO>	<p>En el comienzo de la escena, la Pepa debe sonreír mucho y presentarse obsequiosa, divertida, seductora, tal y como se ha urdido entre ambos amantes: <i>¿Qué bebida es la suya, amigo? (pág. 293) / ¡Ay, qué gracia! (pág. 293) / Diga usted qué bebida le agrada, y no ponga tachas (pág. 295). / A dejar el pleito para mañana, que las sábanas nos esperan (pág. 296). / No se lleve usted mi copa, que será saber mis secretos (pág. 296). / Amigo, deje las chanzas, y a beber formales. El pleito con el patrón lo transigirá mañana (pág. 298). / Que se acabó por esta noche el pleito (pág. 299).</i> El gesto más importante que realiza la Pepa es la</p>

		<p>indicación hacia su amante, Don Igi, para que apuñale al Jándalo, entretenido en abrazarla y besarla: <i>Arden los ojos de la bribona. Por entre los pliegues del poncho saca una mano, y con el índice apuñala en el aire la espalda del Jándalo. El dedo, con luces de un anillo, se aguza rabioso.</i> Tras el apuñalamiento, los gestos de la Pepa son de desesperación creciente, rayana en la locura, cuando se da cuenta que ha contribuido, en primera línea, al asesinato del hombre que acaba de enamorarla: <i>¡Bésame otra vez, boca de piedra! (pág. 301) / ¡Flor de mozo! ¡Yo te maté cuando la vida me dabas! (pág. 301) / ¡Quiero bajar a la tierra con este cuerpo abrazada! (pág. 302) / ¡Vuélveme los besos que te doy, cabeza yerta! (pág. 302) / ¡Venir a morir en mis brazos, desde tan lejos! (pág. 303) / ¡Vida, sácame de este sueño! (pág. 303).</i></p>
	MOVIMIENTO>	<p>Al comienzo de la escena los tres personajes – la Pepa, el Jándalo y Don Igi- están instalados entre el mostrador y la mesa de la Pepa: <i>Beberemos los tres para celebrar el conocimiento (pág. 292). / ¿Qué bebida es la suya, amigo? (pág. 293) / A callar, y a tomar una copa (pág. 294) . / Que se acabó por esta noche el pleito (pág. 299).</i> El movimiento más significativo de la Pepa es el abrazo y beso en el que se enlaza con el Jándalo para que pueda ser apuñalado: <i>El compadrito estrecha el talle de la coima y le pide los labios (pág.300).</i> Aunque no se mueve la Pepa, su cuerpo explora el de su amante en el momento de morir: <i>Toda la mano blanca se posa sobre el cuello quemado de soles y mares (pág. 300).</i> El movimiento del beso, del abrazo, de la exploración del cuerpo de la amante enloquecerán de amor a la Pepa que queda inmóvil sosteniendo el cuerpo muerto de Alberto Saco. Como la muerte ha aparecido, también llega la ausencia del movimiento, o su prolepsis: <i>¡Anda a cavar bajo los limoneros, malvado! (pág. 302).</i> La inmovilidad se terminará imponiendo en el final de la escena.</p>
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	No se expresa ningún cambio en las acotaciones con respecto a las escenas anteriores.
	PEINADO>	Será el mismo que en las escenas anteriores, aunque debe quedar revuelto por el abrazo, el beso y la desesperación: <i>El compadrito estrecha el talle</i>

		<i>de la coima y le pide los labios. Arden los ojos de la bribona. [...] Sus ojos turbados, se aprietan, (pág.300). / La Pepona, desvanecida, siente enfriarse sobre su boca la boca del Jándalo (pág. 300).</i>
	TRAJE>	Es el mismo de las escenas anteriores, tal vez se desordene con el abrazo, beso y apuñalamiento del Jándalo. Hay una indicación del texto que indica que se tiñe de la sangre de Alberto Saco el vestido de la Pepa: <i>¡Roja estoy de tu sangre! (pág. 301).</i>
4. TIEMPO>	<p>La Pepa es quien ha marcado el tiempo de la segunda escena, y vuelve a marcar el tiempo de la tercera y última, primero intentando que no se arme una pelea entre los dos hombres que la pretenden, y lograr que Alberto Saco se siente cómodo, ingiera alcohol, se encele con ella, y se descuide de cualquier precaución de seguridad: <i>Beberemos los tres para celebrar el conocimiento (pág. 292). / A callar, y a tomar una copa. ¿Conoce usted esta botella? (pág. 294) / Diga usted qué bebida le agrada, y no ponga tachas (pág. 295). / A dejar el pleito para mañana, que las sábanas nos esperan. Usted, amigo, excusa de buscar hospedaje. ¡Y ahora a cumplir y a verle el fondo al caneco!</i> Una vez obtenida la confianza del americano, la Pepa marca el momento más importante de la obra, permitiendo el abrazo y el beso de Alberto Saco, para que ocupado en ella, se descuide por completo de Don Igi, y éste le pueda apuñalar fácilmente por la espalda: <i>El compadrito estrecha el talle de la coima y le pide los labios. Arden los ojos de la bribona. Por entre los pliegues del poncho saca una mano, y con el índice apuñala en el aire la espalda del Jándalo (pág. 300).</i> Cuando todo parece ya concluido con la muerte de Alberto Saco, la Pepa vuelve a marcar el ritmo de la obra con un súbito enamoramiento, culpabilidad y desesperación al comprender su papel en el asesinato del hombre que ama: <i>¡Flor de mozo! ¡Yo te maté cuando la vida me dabas! (pág. 301) / ¡La muerdo y la beso! [la boca del americano] ¡Valía más que tú, viejo malvado! (pág. 302) / ¡Tan desconocido, tan desconocido!...¡Venir a morir en mis brazos, de tan lejos! (pág. 303).</i> Al final, el tiempo de la obra, como el tiempo de los hombres, lo marca la mujer. La avaricia primero, y la lujuria después, dan paso al tiempo de la muerte absoluta en quien incurre en los pecados capitales.</p>	
5. ESPACIO>	<p>El espacio es interior, el del café, el ámbito de la Pepa y de Don Igi, a dónde se atrae al americano: <i>La Pepona abre la puerta, y aparece en el umbral Alberto Saco. [...] Entra con reto de amigo y compadre: (pág. 291) .</i> Este interior promete, para el recién llegado los máximos y básicos placeres de la bebida y el sexo: <i>A dejar el pleito para mañana, que las sábanas nos esperan. Usted, amigo,</i></p>	

	<i>excusa de buscar hospedaje. ¡Y ahora a cumplir y a verle el fondo al caneco! (pág. 296).</i> El café se convierte en el espacio del amor sensual: <i>El compadrito estrecha el talle de la coima y le pide los labios. Arden los ojos de la bribona. [...] La coima suspira rendida (pág. 300).</i> Este espacio del placer se transforma en el del dolor más intenso y de la muerte: <i>Sus ojos turbados, se aprietan, al resplandor del facón que levanta el espectro amarillo de Don Igi (pág. 300).</i> Por último aparece el lugar que han reservado los amantes para Alberto Saco: <i>¡Horita tenemos que ahondarle la cueva bajo los limoneros, negra! (pág. 301) / ¡Anda a cavar bajo los limoneros, malvado! (pág. 302),</i> y ese espacio de muerte se convierte en el espacio también de la Pepa: <i>¡Abrazada contigo quiero ir a la tierra! (pág. 303),</i> así que la muerte se convierte en el espacio último de dos de los tres personajes principales, e incluso tampoco tardará en ser el espacio común para Don Igi, bien por la edad, bien por el castigo que puede recibir si se descubre el asesinato que ha perpetrado.	
PERSONAJE : ALBERTO SACO		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	Tiene mucha más presencia que en la escena anterior, y resulta tan explosivo como en la primera escena. En principio su vuelta al café es espectacular: <i>El puño del rebenque –un brillo de metal- levanta el extremo del poncho. Entra con reto de amigazo y compadre (pág. 292).</i> Su chulería innata le convierte, inmediatamente, en el dueño del espacio interior, del café, adonde ha venido a obtener dos cosas: a la Pepa, y el dinero de Don Igi: <i>Chulita, vengo a que usted me fleche (pág. 292).</i> / <i>Don Igi, esta mujer no es para un viejo (pág. 293).</i> / <i>Don Igi, vaya usted contando tres mil pesos (pág. 297).</i> / <i>Pensaba pedirle a usted mucho más, pero en vista de que me llevo a esta niña, lo dejo en ese pico (pág. 297).</i> / <i>Don Igi, ándele por la plata, y no más se preocupe por esta chinita. Es el trato que yo me la lleve. Una mujer como ésta a usted no le conviene (pág. 298).</i> El Jándalo tiene prisa, quiere el dinero, y también le ha apetecido la mujer de Don Igi. Es un saqueador consciente de su poder: <i>Niña, esto ya no es de su incumbencia. Don Igi, ándele por el talonario, que rabia usted de verme lejos (pág. 299).</i> Las palabras y el tiempo del Jándalo están a punto de acabarse abruptamente, pues la trampa que los amantes han proyectado comienza a desarrollarse en toda su extensión. La acotación final describe cuidadosamente el final del Jándalo: <i>Por entre los pliegues del poncho saca una mano [la Pepa], y con el índice apuñala en el aire la espalda del Jándalo. El</i>

		<p><i>dedo, con luces de un anillo, se aguza rabioso. Don Igi se advierte el facón oculto en la manga. [...] Sus ojos turbados, se aprietan, [los de la Pepa] al resplandor del facón que levanta el espectro amarillo de Don Igi. La Pepona, desvanecida, siente enfriarse sobre su boca la boca del Jándalo (pág. 300). A partir de aquí, cesa la palabra y la vida del americano, que deberá, desde este momento ser descrito por los otros: LA PEPONA: ¡Flor de mozo! (pág. 301).</i></p>
	TONO>	<p>En esta última escena aparece el Jándalo en estado puro, con esos aires chulescos que le son propios: <i>El puño del rebenque –un brillo de metal- levanta el extremo del poncho. Entra con reto de amigazo y compadre (pág. 292).</i> Desde el carácter directo y exigente de Alberto Saco, esté va expresando sus deseos primarios sin ambages: <i>Chulita, vengo a que usted me fleche (pág. 292). / Don Igi, esta mujer no es para un viejo (pág. 293). / Don Igi, ándele por la plata, y no más se preocupe por esta chinita. Es el trato que yo me la lleve. Una mujer como ésta a usted no le conviene (pág. 298).</i> Este tono chulesco tiene también su expresión en las pullas con que zahiere a Don Igi: <i>¿No será un veneno? [referido a una bebida que le sirve el patrón] (pág. 292) / Don Igi, esta mujer no es para un viejo (pág. 293). / Don Igi, me parece usted algo tétrico, y con esta mucama a su lado, es un mal gusto (pág. 294). / Esta marca no vale un níquel (pág. 294). / Don Igi, mucho roba usted si es así todo el género (pág. 295).</i> En realidad, lo que le interesa a Alberto Saco es el dinero, y en ello se concentra: <i>¿Tiene usted enterada a la niña? (pág. 296) / Don Igi, vaya usted contando tres mil pesos (pág. 297). / ¡Esta mujer me torea! Don Igi, vaya usted contando ese pico, que tengo el overo con la silla puesta (pág. 299). / Niña, esto ya no es de su incumbencia. Don Igi, ándele por el talonario, que rabia usted de verme lejos (pág. 299).</i> La muerte de Alberto Saco viene detallada en la acotación final, a partir de ahí es el silencio para el americano.</p>
2.Expresión corporal	MÍMICA>	<p>Básicamente chulesca y divertida: <i>Entra con reto de amigazo y compadre: (pág. 292). / Chulita, vengo a que usted me fleche (pág. 292). / ¡Don Igi, no se ponga tétrico! (pág. 293) / ¡Y alegrémonos! Don Igi, pronto dejará usted de verme (pág. 295).</i> Durante el encuentro entre los tres personajes principales se bebe abundantemente, así que se</p>

		<p>ejecutará la mímica propia de tomarse una copa: <i>LA PEPONA: ¿Qué bebida es la suya, amigo? EL JÁNDALO: La más de su gusto (PÁG. 293). / LA PEPONA: Amigo, deje las chanzas, y a beber formales (pág. 298).</i> Por último, queda la mímica amorosa, que tiene su más cumplida expresión en la acotación final: <i>El compadrito estrecha el talle de la coima y le pide los labios (pág. 300). / La coima suspira rendida. Toda la mano blanca se posa sobre el cuello quemado de soles y mares (pág. 300).</i>, y al final, el gesto de la muerte: <i>La Pepona, desvanecida, siente enfriarse sobre su boca la boca del Jándalo (pág. 300). / LA PEPONA: ¡Vuélveme los besos que te doy, cabeza yerta! (pág. 302).</i></p>
	GESTO>	<p>Esta tercera escena se presta al lucimiento de Alberto Saco, hasta ahora un personaje secundario. La galería gestual comenzará con gestos chulescos: <i>El puño del rebenque –un brillo de metal- levanta el extremo del poncho. Entra con reto de amigazo y compadre (pág. 292).</i>, complementados con gestos seductores, hacia la Pepa: <i>Para decirlo, déjeme usted sentirle el aliento [a la Pepa] (pág. 293).</i> , y bromas hirientes hacia Don Igi: <i>¡Don Igi, mucho roba usted si es así todo el género! (pág. 295) / Hay que perdonar una chungu. La bebida es de mérito (pág. 295).</i> Al final de la escena, la actitud comenzará a traslucir cierta impaciencia: <i>Don Igi, ándele por el talonario, que rabia usted de verme lejos (pág. 299).</i> El gesto más importante de la escena lo hará antes de ser asesinado, se trata de la mueca de la difunta, que espanta a Don Igi, pero que no evitará la acción del asesinato: <i>REMATA guiñando un ojo y sacando la lengua: -La mueca de la difunta.- (pág. 299).</i> Luego, la muerte vendrá de la mano de la lujuria, y la mueca se le helará, como la vida, en los labios de la Pepa: <i>La Pepona, desvanecida, siente enfriarse sobre su boca la boca del Jándalo (pág. 300).</i></p>
	MOVIMIENTO>	<p>Alberto Saco es un personaje dinámico, siempre en movimiento, y de hecho aparece así en escena: <i>El puño del rebenque –un brillo de metal- levanta el extremo del poncho. Entra con reto de amigazo y compadre (pág. 292).</i> Es de suponer que se mueve poco después, pues se encuentra en compañía de Don Igi y la Pepa, tomándose una</p>

		<p>copa y exigiendo el dinero que había venido a buscar: <i>LA PEPONA: Beberemos los tres para celebrar el conocimiento (pág. 292).</i> Sin embargo, la vida nómada es el signo distintivo de Alberto Saco, y está deseando volver a ella con el dinero de Don Igi: <i>Don Igi, vaya usted contando ese pico, que tengo el overo con la silla puesta (pág. 299).</i> / <i>Don Igi, ándele por el talonario, que rabia usted de verme lejos (pág. 299).</i> Paradójicamente, para quien tanto desea el movimiento, la vida libre sobre el caballo, llegará la muerte, la ausencia de movimiento, por el gancho de la lujuria: <i>El compadrito estrecha el talle de la coima y le pide los labios (pág. 300).</i> / <i>La coima suspira rendida. Toda la mano blanca se posa sobre el cuello quemado de soles y mares. [...] La Pepona, desvanecida, siente enfriarse sobre su boca la boca del Jándalo (pág. 300).</i></p>
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	No se expresa ningún dato en las acotaciones. Se supone que no hay variación con respecto a las escenas anteriores.
	PEINADO>	No se expresa ningún dato en las acotaciones. Se supone que no hay variación con respecto a las escenas anteriores, permaneciendo la buena presencia física incluso tras la muerte: <i>LA PEPONA: ¡Flor de mozo! (pág. 301).</i>
	TRAJE>	No se expresa ningún dato en las acotaciones. Seguirá vistiendo el traje de gaucho como en las escenas anteriores.
4. TIEMPO>	<p>En esta tercera escena, aunque sea la Pepa quien marca el ritmo dramático de la misma, es Alberto Saco el gran animador de ella, como ser extraño que entra en el tiempo interno de la pareja, desestabilizando a los otros dos personajes: <i>Entra con reto de amigazo y compadre: (pág. 292).</i> / <i>Don Igi, esta mujer no es para un viejo (pág. 293).</i> / <i>Chulita, vengo a que usted me fleche (pág. 292).</i> Sin saber lo que le espera, Alberto Saco emite una prolepsis profética: <i>Don Igi, pronto dejará usted de verme (pág. 295).</i> La impaciencia del americano es un signo de su carácter, pero también una premonición de que debe salir de ese espacio interior en que se ha introducido a la fuerza: <i>Don Igi, vaya usted contando ese pico, que tengo el overo con la silla puesta (pág. 299).</i> El final del tiempo de Alberto Saco aparecerá expresado en los labios de la Pepa: <i>Que se acabó por esta noche el pleito (pág. 299).</i>, y definitivamente se acaba cualquier discusión con el asesinato del americano: <i>La Pepona, desvanecida, siente enfriarse sobre su boca la boca del</i></p>	

	<i>Jándalo (pág. 300). La injusticia del asesinato, el amor que pudo ser y no fue porque el tiempo se ha consumido por la acción de los amantes, queda perfectamente reflejado en boca de la Pepa: ¡Tan desconocido, tan desconocido!...¡Venir a morir en mis brazos, de tan lejos!...¿Eres engaño? (pág. 303).</i>	
5. ESPACIO>	<p>El espacio en el que se introduce Alberto Saco no es el suyo propio, el externo: <i>LA Pepona abre la puerta, y aparece en el umbral Alberto Saco, El puño del rebenque –un brillo de metal- levanta el extremo del poncho. Entra con reto de amigazo y compadre: (pág. 292).</i>, y acude al interior del café por avaricia y lujuria: <i>Chulita, vengo a que usted me fleche (pág. 292). / Don Igi, vaya usted contando tres mil pesos (pág. 297).</i>, pero él sabe que ese no es su espacio natural, solo pretende rapiñar lo que pueda al gachupín y volver a ese espacio propio, al exterior, al vagabundeo y la vida nómada: <i>Pensaba pedirle a usted mucho más, pero en vista de que me llevo a esta niña, lo dejo en ese pico (pág. 297). / Don Igi, vaya usted contando ese pico, que tengo el overo con la silla puesta (pág. 299). / Don Igi, ándele por el talonario, que rabia usted de verme lejos (pág. 299).</i> Sin embargo el espacio interior, tal y como los amantes habían previsto, retiene y hace desaparecer al hombre peligroso para ellos, a Alberto Saco, en un espacio más interior y definitivo: <i>¡Horita tenemos que ahondarle la cueva bajo los limoneros, negra! (pág. 301) / ¡Anda a cavar bajo los limoneros, malvado! (pág. 302),</i> pero curiosamente, no irá solo, sino que la lujuria ha dado sus frutos y hay alguien que quiere compartir el espacio con él, la Pepa: <i>¡Abrazada contigo quiero ir a la tierra! (pág. 303).</i></p>	
FUERA DEL ACTOR:		
6.Espacio escénico	ACCESORIOS>	<p><u>El rebenque del Jándalo:</u> <i>El puño del rebenque - un brillo de metal- levanta el extremo del poncho (pág. 292).</i></p> <p><u>Botellas y vasos:</u> <i>LA PEPONA: Beberemos los tres para celebrar el conocimiento (pág. 292).</i></p> <p><u>La libreta de cheques o los libros de contabilidad</u> de Don Igi: <i>DON IGI: Te daré un cheque (pág. 299).</i></p> <p><u>El facón:</u> <i>Don Igi se advierte el facón oculto en la manga. [...] La punta, lenta y furtiva, asoma sobre los rancios dedos del fantoche. [...] Sus ojos turbados, se aprietan, al resplandor del facón que levanta el espectro amarillo de Don Igi (pág. 300).</i></p>
	DECORADO>	El interior del café: <i>LA Pepona abre la puerta, y</i>

		<i>aparece en el umbral Alberto Saco. [...] Entra con reto de amigazo y compadre (págs. 291 a 292).</i>
	ILUMINACIÓN>	La propia del café. A pesar de estar cerrado de cara al exterior, las luces no están apagadas por dentro: <i>El dedo, con luces de un anillo, se aguza rabioso (pág. 300). / Sus ojos turbados, se aprietan, al resplandor del facón que levanta el espectro amarillo de Don Igi (pág. 300).</i>
7.Efectos sonoros no articulados	MÚSICA>	No se expresa en el texto ninguna referencia musical.
	SONIDO>	En el texto se explicita un ruido de cristales rotos cuyo origen no queda claro: <i>Don Igi, con pasos vacilantes, llega al pie de la escalera. Inesperado estrépito de cristales le hace girar como un fantoche (págs. 299 a 300).</i>
8. TIEMPO>	<p>Lo marca la Pepa, y es un tiempo desarrollado en dos tiempos, siempre opuesto al de Alberto Saco: en la primera situación dramática, la Pepa trata de retardar la impaciencia que exhibe Alberto Saco por cobrar e irse, tratando de ralentizar sus movimientos: <i>LA PEPONA: Beberemos los tres para celebrar el conocimiento (pág. 292). / LA PEPONA: A callar, y a tomar una copa. ¿Conoce usted esta botella? (pág. 294) / EL JÁNDALO: ¡Y alegrémonos! Don Igi, pronto dejará usted de verme (prolepsis que se cumplirá con carácter profético) (pág. 295). / LA PEPONA: A dejar el pleito para mañana, que las sábanas nos esperan. Usted, amigo, excusa de buscar hospedaje (pág. 296). / LA PEPONA: Amigo, deje las chanzas, y a beber formales. El pleito con el patrón lo transigirá mañana (pág. 298). / EL JÁNDALO: Don Igi, vaya usted contando ese pico, que tengo el overo con la silla puesta (pág. 299). / Don Igi, ándele por el talonario, que rabia usted de verme lejos (pág. 299).</i> El tiempo y el espacio se contraen literariamente con efecto de física cuántica en el momento del asesinato: <i>Parece cambiada la ley de las cosas y el ritmo de las acciones. Como en los sueños y en las muertes, parece mudada la ley del tiempo (pág. 300).</i> Después de la muerte de Alberto Saco, al americano se le acaba el tiempo de raíz, y sólo queda el tiempo la Pepa, que sorprendentemente quiere renunciar a su propio tiempo para unirse definitivamente al americano: <i>¡Quiero bajar a la tierra con este cuerpo abrazada! [...] ¡Abrazada contigo quiero ir a la tierra! (págs. 302 a 303).</i> Al final la muerte, como suele, aparece de improviso y se acaba el tiempo.</p>	
9. ESPACIO>	El espacio es interior, el del café: <i>LA Pepona abre la puerta, y aparece en el umbral Alberto Saco. [...] Entra con reto de amigazo y compadre: (págs. 291 a 292).</i> Es el espacio de los	

	<p>amantes, en el que, arteralmente, se da la bienvenida al extraño: LA PEPONA: <i>Bebamos los tres para celebrar el conocimiento (pág. 292).</i> En ese espacio interior se da un movimiento contrario, Alberto Saco sólo ha entrado con afán de rapiña, y quiere salir lo antes posible, pues no es su espacio natural, el exterior, el espacio propio de un gaucho, aunque no parece percibir el peligro que le acecha: <i>Don Igi, ándele por la plata, y no más se preocupe por esta chinita. Es el trato que yo me la lleve. Una mujer como ésta a usted no le conviene (pág. 298).</i> / <i>Don Igi, vaya usted contando ese pico, que tengo el overo con la silla puesta (pág. 299)</i> / <i>Don Igi, ándele por el talonario, que rabia usted de verme lejos (pág. 299).</i> Ese pugna entre lo exterior y lo interior se resuelve con el asesinato de Alberto Saco. El espacio interior ha engullido al exterior, llevándole a un espacio interior más profundo, inapelable, definitivo, el de la tumba: <i>La Pepona, desvanecida, siente enfriarse sobre su boca la boca del Jándalo (pág. 300).</i> Sin embargo, y como sorpresa final para el espectador, ese espacio interior completo, el de la muerte, también atrapa a la Pepa, y no sabemos si a Don Igi, como una especie de agujero negro que absorbiera, por gravedad, a todos los personajes de la obra: <i>La Pepona: [...] ¡Abrazada contigo quiere ir a la tierra! [...] ¡Vida, sácame de este sueño! (págs. 302 a 303).</i> Todo la representación es un viaje establecido hacia la muerte, hacia el interior más profundo, como castigo a los pecados capitales de la avaricia y la lujuria.</p>
--	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

A) EN LA REPRESENTACIÓN

PERSONAJE : DON IGI		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	El gachupín no es quien lleva la voz cantante en esta escena, será Alberto Saco el que la defina verbalmente, y luego la Pepa. Don Igi habla poco, más bien responde a las insolencias del americano que, dando un giro sorprendente a sus exigencias, incluye a la Pepa entre los bienes que piensa arrebatarle a Don Igi. La frase más significativa la pronuncia al final de la escena: <i>¡Mejor me fuera haberlo transigido con plata! (00:59:37)</i> que expresa la moraleja de la obra, la lamentación del avaro cuando el daño es aún mayor.
	TONO>	Don Igi mantiene su habla con acento mejicano, como ha hecho en todas las escenas anteriores. Cuando Alberto Saco entra en escena, se muestra amable intentando aparentar conformidad con sus

		pretensiones (de 00:53:50 a 00:56:03), pero ante la inclusión de la Pepa entre los bienes que le va a arrebatar el americano, Don Igi pierde la calma y enuncia un tono crispado, de respuesta airada a la extorsión y provocaciones que le plantea Alberto Saco (00:56:03 a 00:58:07). Tras el asesinato, efectuado en el más absoluto silencio del asesino, Don Igi vuelve a la normalidad en todos los órdenes, también en el lingüístico (00:58:07), a su lado más práctico, pero el súbito enamoramiento de la Pepa vuelve a sacarle de quicio, con reproches en tono elevado a su amante, que termina con la lamentación del avaro ante el resultado de su avaricia (00:59:37).
2.Expresión corporal	MÍMICA>	La mímica de Don Igi es, al principio de la escena, temerosa, subyugada al poderío de Alberto Saco (00:53:39 a 00:57:30). Se manifiesta en un encorvamiento acentuado del cuerpo que responde más al miedo y al servilismo ante la llegada del macho alfa, mucho más joven y poderoso, que le disputará a la hembra, a la Pepa. Los andares de Don Igi, tras el mostrador, son de pasitos cortos, una especie de trotecito sexagenario que indica su pertenencia a un tiempo distinto al de los otros dos personajes de la escena –de hecho, al comenzar la escena, la Pepa, refiriéndose a él, ante las embestidas seductoras tan directas de Alberto Saco, exclamará: <i>¡Que nos está mirando el abuelo!</i> (00:53:44). Luego llega una nueva actitud dentro del tiempo abolido en el que comete el asesinato, los movimientos son muy marcados, de marioneta, para que se proyecte la sombra agrandada en las paredes, a modo de linterna mágica. Ese andar y moverse a cámara lenta, exagerando la manera de moverse y accionar permanecerá hasta el final de la escena, en que apuñala a la Pepa, y todos los personajes son absorbidos por ese viento omnipresente que desde el principio de la obra, marca los comienzos y los finales (00:59:50). Hay, sin embargo, en esa segunda manera de moverse en escena, unos instantes distintos que comienzan cuando la muerte del Jándalo es evidente (00:59:00) y Don Igi vuelve al discurso práctico habitual, siendo contestado por la locura amorosa que se apodera de la Pepa. Al escuchar los amargos y

		enloquecidos lamentos amorosos de su amante, el gachupín permanece escondido tras el madero que sostiene un extremo del mostrador llevándose una mano a la cabeza, y agachándola, en gesto de desesperación y como no queriendo oír los lamentos de la Pepa por Alberto Saco (00:59:01 a 00:59:37).
	GESTO>	Tras la aparición de Alberto Saco, Don Igi se parapeta tras el mostrador como su lugar natural en el café, pero también como muralla que le separa, y le protege simbólicamente, del americano. Por ese mostrador el gachupín atemorizado se mueve con movimientos de artrópodo quelícero, pareciendo, en ocasiones, por el movimientos de las manos (00:53:37) y de los brazos, a la espalda (00:54:57 a 00:55:28), y moviéndolos acompasadamente por la barra (00:56:11 a 00:56:25), los mismos de una araña. Muy distinta es la mímica que adopta para el asesinato, descrita antes, pero el gesto más impactante de Don Igi se produce al taparse una oreja y agachar la cabeza en señal de abatimiento y desesperación cuando escucha la retahíla amorosa que la Pepa le dedica al cadáver de Alberto Saco (00:59:01 a 00:59:37).
	MOVIMIENTO>	Don Igi permanece casi toda la escena parapetado tras el mostrador, en el centro del escenario (00:53:34 a 00:57:31). Cuando abandona esta posición de seguridad será para efectuar el asesinato de Alberto Saco, pero una vez ejecutado éste, regresa al amparo del poste que sujeta un extremo del mostrador (00:58:30). Allí permanecerá escuchando horrorizado los lamentos de la Pepa hasta que el viento omnipresente absorba a los tres personajes (00:59:48). Así que Don Igi efectuará un movimiento concéntrico sobre el mostrador, su trono, su espacio propio dentro del café, hasta ser arrancado por el destino, por la muerte, en un viaje excéntrico sin retorno.
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	No hay ningún cambio con respecto a las escenas anteriores.
	PEINADO>	Tampoco cambia con respecto a las demás escenas de la obra.
	TRAJE>	No se produce ningún cambio en su indumentaria.

4. TIEMPO	<p>Don Igi no es un actante importante del tiempo dramático, pues no lo marca con sus acciones, sino que recibe y actúa en el tiempo que le marcan los otros dos personajes de la obra, y reacciona a sus iniciativas. Así, en el comienzo de la escena, es el Jándalo el que marca el tiempo interno de esta novena situación dramática, lo cual encierra cierta ironía, pues es el hombre destinado a finalizar su tiempo allí mismo, de forma abrupta. En ese proceso de término del tiempo del protagonista de la escena, Don Igi simplemente se deja arrastrar por el juego de la Pepa, casi apartado de la escena tras el parapeto protector del mostrador, del que solo sale para increpar a la Pepa por el excesivo celo en su intento de seducir al Jándalo (00:56:00 a 00:56:04). Aparentemente el de Don Igi es un papel irrelevante en el tiempo dramático salvo cuando se decide actuar. Entonces comienza ese tiempo diferido, esa cámara lenta que responde a la acotación textual, en el que Don Igi, desde una especie de burbuja atemporal, perfectamente reflejada en las sombras que se proyectan al fondo del escenario, alcanza y quita la vida, y el tiempo a Alberto Saco (00:57:30 a 00:59:56), y al final a su propia amante, la Pepa. De esta forma, Don Igi se transforma en un depredador del tiempo de los demás personajes de la escena, a los que, en su avaricia, no sólo no les cede su dinero, sino que les priva del tiempo. El resultado será la muerte, la ausencia completa de tiempo, representada en ese viento que envuelve y se lleva a los tres personajes.</p>
5. ESPACIO>	<p>El espacio de Don Igi es ese castillo, ese parapeto del mostrador, donde reina incuestionablemente. Es un espacio interior por donde se mueve con andares arácnidos, apoyando las manos, y los hombros sobre la barra del mostrador, moviéndose de un lado a otro (00:56:12 a 00:56:16). Apenas abandonará un momento ese muro protector (00:56:00 a 00:56:04), y ya no saldrá de ahí hasta el momento de iniciar el asesinato de Alberto Saco (00:57:30). Una vez cometido éste, volverá refugiarse al lado del poste donde termina el mostrador (00:58:29), y de ahí solo saldrá para intentar arrancar a la Pepa de su locura pasional (00:58:32 a 00:58:39), y terminará abandonándolo definitivamente (00:59:43) para castigar, por celos, a su amante, siendo absorbido, como el resto de los personajes, al lugar sin tiempo ni espacio (dramáticos), a la zona de bastidores.</p>



El asesinato de Alberto Saco en dos tiempos: el avance del asesino, y la puñalada, por la espalda, mortal.

PERSONAJE : LA PEPA


1.Texto pronunciado	PALABRA>	La Pepa es un personaje fundamental de esta escena, pues sus distintos papeles a lo largo de las tres partes en que está dividida (engaño a Alberto Saco, asesinato
----------------------------	--------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

		<p>del americano, locura amorosa final), la convierten en el personaje que resulta fundamental en las tres. En la primera situación dramática, durante el encalamiento de Alberto Saco se convierte en la réplica constante del americano, pasando del miedo (con tartamudeo incluido) (00:53:43 y 00:53:58) a las muestras de alegría falsa (00:53:54, 00:54:17. 00:55:07 a 00:55:21 y 00:55:39), y al juego de la seducción, donde se acopla a las embestidas atrevidas del gaucha (00:54:08, 00:54:40), de forma muy clara en la disputa amorosa del vaso en el que va a beber la Pepa (00:56:42 a 00:56:46), que recuerda completamente a una situación dramática similar entre el Afilador y la Mozuela, en la obra anteriormente estudiada, <i>Ligazón</i>. La palabra de la Pepa es de conveniencia, y cambiará completamente el tono tras el asesinato de Alberto Saco. A partir de ahí oiremos el auténtico discurso de la amante, su propia voz, dolorida, enloquecida de amor y culpabilidad, pretendiendo revertir unos hechos ya irreversibles (00:58:05 a 00:59:37). Es el momento de las lamentaciones, aunque habrá tiempo para un reproche hacia el avaro, lujurioso y celoso que ha llevado a cabo el plan de asesinato – paradójicamente proyectado por la Pepa- (00:58:37 a 00:58:44). La última palabra de la escena la dirá Don Igi, pues también a la Pepa se le acaba el tiempo, el discurso y la vida.</p>
	TONO>	<p>Es variado, conforme se articulan las distintas secuencias dramáticas, oscilando desde el miedo ((00:53:43 y 00:53:58), a la risa forzada y falsa ((00:53:54, 00:54:17. 00:55:07 a 00:55:21 y 00:55:39), y al tono de seducción fingida (00:54:08, 00:54:40, 00:56:42 a 00:56:46). Destaca el gozo sensual, casi sexual, durante el asesinato de Alberto Saco –la Pepa cede al acoso sexual del Jándalo, entregándose sin reserva a él- (00:57:29 a 00:58:00). Luego aparecerán los fúnebres y enloquecidos lamentos, y las recriminaciones a su amante, durante los cuales se oirá la verdadera voz de la Pepa, apasionada y amorosa, culpabilizadora y de repudio hacia su amante (00:58:06 a 00:59:37), donde lo que destaca es la intensidad del discurso de la Pepa.</p>
2.Expresión corporal	MÍMICA>	<p>En la primera situación dramática, la Pepa se mueve al compás de Alberto Saco, comenzando por envolverse en un chal granate (realmente es el mantel de su mesa) (00:53:30), que actuará a</p>

		<p>modo de capa torera para atraer al toro –al gaucho- a su sacrificio final. El miedo que la embarga –es su primer asesinato, y será el último- hacia la propia víctima queda reflejado en ese gesto de santiguarse hincando una rodilla en tierra (00:53:31), tras el cual abre la puerta y da paso a Alberto Saco. Durante el convite a beber se realiza un movimiento completamente significativo: echarle el aliento al americano, tal y como él había pedido (00:54:20), lo que indica la aceptación de un juego amoroso atrevido, que seguirá su camino propio con los arrebatamientos sucesivos del vaso en el que está bebiendo la Pepa (00:55:41 a 00:56:02). El proceso de seducción se completará en el tango que baila con el americano, y el triunfo amoroso se completará tras los gestos de la Pepa atrayendo con el capote –el mantel granate- al gaucho (00:57:03 a 00:57:15). Luego vendrá el desenfreno amoroso, el éxtasis (00:57:17 a 00:57:15, con sonidos de placer y gestos de entrega absoluta (es abrazada por el Jándalo, y se deja manosear por completo, entregándose a su amante ocasional). La muerte de Alberto Saco cambiará al personaje completamente, cayendo en una desesperación, en una locura amorosa y un rechazo completo de Don Igi que se expresa en los gestos desgarrados con que estrecha al americano, y los movimientos de desprecio hacia el gachupín (00:58:05 a 00:59:37).</p>
	GESTO>	<p>Culminan la mímica descrita, con gestos muy significativos, así en la primera parte de la escena, se iniciará con el signo de persignarse, con la rodilla clavada en tierra de la Pepa (00:53:31) que indica el trance difícil en que se hallan los dos amantes con respecto a Alberto Saco. A partir de la entrada del americano en el café, hay gestos de entrega al Jándalo (00:53:38) cuando éste enlaza a la Pepa con su rebenque, complementado por gestos de miedo y sumisión al gaucho (00:53:59, 00:55:36, 00:56:27). Estos gestos, más sinceros, navegan entre gestos de falsa alegría (00:55:15), pero los más significativos son los del proceso de seducción (00: 55:44), como el paseíllo con incitación de capote que ejecuta la Pepa en lo que conducirá al desenlace trágico de la escena (00: 57:08), seguido de una pose entregada de tensa espera sexual (00:57:19). La primera parte de esta</p>

		<p>escena culmina en el encuentro, prácticamente sexual entre la Pepa y Alberto Saco (00:57:40). El desenlace ya había sido marcado por la propia Pepa con un inequívoco signo de apuñalamiento efectuado por la Pepa hacia Don Igi (00: 57:02), y finaliza en el propio asesinato, durante el cual la Pepa da inequívocos signos de éxtasis amoroso. De ese ensueño la sacará Don Igi, con la agresión mortal al americano, que iniciará la segunda parte de esta escena, donde se producen continuos signos de desesperación (00:58:05 a 00:59:37) y amor enloquecido hacia el cadáver del gaucho, así como un rechazo visceral hacia el asesino (00:58:38). El resultado se verá en un gesto de dolor al ser apuñalada por su amante (00:58:48), tras lo cual queda como un muñeco roto, absorbida por el viento de la muerte.</p>
	MOVIMIENTO>	<p>La Pepa se mueve mucho en esta escena, dentro del reducido recinto del café. Comienza delante de la puerta, rodilla en tierra, invocando la ayuda de Dios para un asesinato –se supone que justificado por la extorsión a que se somete a su pareja- (00:53:31). La espectacular entrada de Alberto Saco queda reflejada en ese enlazamiento de la Pepa que el Jándalo efectúa con el rebenque (00:53:39), ese mismo movimiento de enlazamiento con un contacto intenso adquirirá un enorme simbolismo en el tango que se marcan el americano y la coima (00:56:10 a 00:56:18) . Entre tanto, la Pepa atrae a Alberto Saco hacia su lugar propio, la mesa (00:54:05), igual que Don Igi ocupa su lugar natural en el café. De ese lugar adjudicado a la Pepa, sólo se moverá siguiendo siempre los pasos de Alberto Saco, así llegará a la barra (el territorio de Don Igi) (00:55:06), para enseguida volver a su propio territorio (00:56:20). El intento de calmar la pelea de gallos que se inicia entre ambos la devolverá a la barra, limando las tensiones (00:56:37). Este movimiento constante, entre su mesa y la barra es un indicador del movimiento alterno entre un amante y otro: el oficial y oficioso de Don Igi, reinando tras el mostrador, en el sitio propio de su café, y el espacio propio de la Pepa: la mesa con dos sillas, el único rincón acogedor y femenino (mesa redonda, mantel granate) del mismo, donde se consumará el asesinato de Alberto Saco. En el curso de la</p>

		desesperación posterior, la Pepa se moverá hacia la barra del café (00:58:52) buscando, tal vez, el revertir la situación irreversible, al volver al lugar de la disputa de ambos hombres, cuando los dos estaban vivos. También es el lugar de lanzamiento al infinito que se produce al final de la escena, cuando el viento de la muerte alcanza a la Pepa (de la mano de Don Igi), y los tres personajes vuelan sobre sí mismos, en un movimiento de remolino, para desaparecer de escena (00:59:42 a 00:59:51).
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	No se expresa ningún cambio en las acotaciones con respecto a las escenas anteriores, aunque la Pepa aparece alterada por las emociones del proceso de seducción de Alberto Saco, y su posterior asesinato.
	PEINADO>	En principio es el mismo de las escenas anteriores: pelo negro abundante recogido en un moño con una flor roja en lo alto del peinado, pero ésta presentación externa se deshace durante la escena amorosa con el Jándalo, perdiendo primero la flor (00:57:33), con su evidente significado simbólico, y luego, en pleno éxtasis amoroso, su pelo comienza a liberarse, para flotar libremente en plena desesperación amorosa con el cadáver de Alberto Saco entre los brazos (00:58:27). Es una Pepa más joven, natural, una mujer plena en el acto supremo del amor, del placer y de la aflicción más profunda.
	TRAJE>	Al comienzo de la escena, la Pepa se ha envuelto en el mantel granate de la mesa, a modo de chal (00:52:10). Ese aditamento, tan vivo de color, actuará a modo de capa torera para atraer, definitivamente al americano, al lugar del sacrificio (00:57:04). Aunque sus ropas son desordenadas por la intervención amorosa del americano, no sufre ninguna otra modificación hasta la finalización de la escena.
4. TIEMPO>	La Pepa se mueve en tres tiempos distintos: un primer tiempo al compás del que marca Alberto Saco, desde la llegada de éste hasta el definitivo encuentro amoroso junto a su mesa (00:53:34 a 00:57:29), marcando el tiempo de la falsa simpatía, de la seducción fatal. Un segundo tiempo queda vinculado al encuentro amoroso del americano y la coima (a la vista y en presencia de Don Igi), donde se producirá el enamoramiento súbito de la Pepa (00:57:30 a 00:58:05), que termina con el asesinato de Alberto Saco, iniciándose así el tercer tiempo sobre el que gobierna	

	completamente la presencia de la Pepa, enamorada y destrozada por el asesinato por ella misma planeada. Es el tiempo de la desesperación plañidera, el planto inesperado, el repudio del viejo amante, la imposibilidad de revertir los hechos horribles y devolver la vida a Alberto Saco (00:58:05 a 00:59:47), finalizando con la muerte –es decir, la pérdida del tiempo personal- del propio personaje, y su ingreso en la muerte.
5. ESPACIO>	Aunque la Pepa tiene su propio espacio dentro del café –la mesa con los dos sillas-, oscilará, durante toda la escena entre la puerta (por donde desaparecerán todos los personajes al final), su propio espacio de la mesa, y la barra del café, el mostrador tras el cual vive, reina y gobierna el patrón, Don Igi. Este movimiento constante, entre su mesa y la barra es un indicador del movimiento alterno entre un amante y otro: el oficial, Don Igi, reinando tras el mostrador, en el sitio propio de su propio café; y el oficioso, el Jándalo, que enseguida ocupa el espacio propio de la Pepa: la mesa con dos sillas, el único rincón acogedor y femenino (mesa redonda, mantel granate) del establecimiento. La Pepa iniciará la vuelta al sitio fatal cuando es apartada de la disputa entre los dos gallos (00:57:06), culminando el idilio mortal en su espacio personal, tal y como habían planeado. Allí se consumará el asesinato de Alberto Saco, y la Pepa solo se moverá de su propio espacio, para intentar llevar a su nuevo amante de vuelta al lugar inicial, la barra, en un vano intento de devolverlo al lugar donde estaban vivos los dos hombres con los que se relaciona (00:58:51), pero será en vano, pues ya el viento de la muerte comienza a soplar para llevarse a todos los personajes al infinito (00:59:41).
	
La Pepa , al servicio del Jándalo.	



Alberto Saco a dos manos: reteniendo a Don Igi con su rebenque, y requebrando a la Pepa.



La atracción fatal: La Pepa enseñando el simbólico capote al *toro americano*.



Una nueva Pepa, joven y desesperada, clama por la vida del hombre que tanto ha contribuido a asesinar.

PERSONAJE : ALBERTO SACO

1.Texto pronunciado	PALABRA>	En la primera parte de la escena es el que lleva la voz cantante, el que habla y propone, el que desprecia y acepta, marcando el tiempo escénico desde su espectacular entrada en el café, con esa frase de galán cinematográfico: <i>¡Chulita, vengo a que usted me fleche! (00:53:40)</i> . A partir de ahí, alternará el juego de la seducción [el aliento que la Pepa se ve inducida a echarle en la cara (00:54:15); o el juego con el vaso de la Pepa (00:55:53)] con las pullas, más abundantes de palabra, que le dirige a Don Igi, para intimidarlo, y para reírse de él (00:53:52/ 00:54:24 / 00:54:34 / 00:54:47 / 00:54:52). Alberto Saco es más un hombre de gestos y movimientos que de palabras. Es un garañón que domina el lenguaje corporal, el baile, la violencia, pero que se expresa lo preciso y justo para dominar a todo el que está alrededor. Este discurso acaba abruptamente con su asesinato (00:58:00), y a partir de ahí el lenguaje será exclusivamente corporal.
	TONO>	El lenguaje queda supeditado en el Jándalo a sus movimientos, a sus gestos, pero con todo, cuando habla siempre resulta significativo. En esta última escena, aparece un tono elocutivo, ilocutivo y perlocutivo dividido en dos ámbitos muy concretos: el de la seducción hacia la Pepa, y el desprecio y la extorsión hacia el gachupín. La seducción hacia la Pepa se basa más en gestos y movimientos que en la palabra, aunque la primera frase de Alberto Saco, deja

		<p>bien claro sus intenciones hacia ella: <i>¡Chulita, vengo a que usted me fleche! (00:53:40)</i>. Luego avanzará en el juego amoroso con expresiones tan afortunadas como: <i>Para decirlo déjeme usted sentirle el aliento (00:54:15)</i>. Esto creará una intimidad creciente que se materializará en el juego que la Pepa y el gaucho se traerán con la bebida de ella: <i>LA PEPONA: No se lleve usted mi copa, que será saber mis secretos. / EL JÁNDALO: Ya sus ojos me los han contado (00:55:59)</i>. El juego de seducción hacia la Pepa, sin embargo, avanzará más en la mímica de los personajes, y gran parte del discurso del Jándalo tendrá como objetivo intimidar y escarnecer a Don Igi: <i>¿No será veneno? (00:53:52) / Don Igi, esta mujer no es para un viejo (00:54:24). / Don Igi, me parece usted algo tétrico, y con esta mucama a su lado, es un mal gusto (00:54:34). / Esta marca no vale un níquel (00:54:47). / ¡Don Igi, mucho roba usted si es así todo el género! (00:54:52)</i>. El tono chulesco, fanfarrón domina toda la elocución del Jándalo, incluso en el proceso de seducción hacia la Pepa. No se trata sólo de una pose para extorsionar a Don Igi, es el carácter, la forma de ser que conforma a un hombre.</p>
2.Expresión corporal	MÍMICA>	<p>La única palabra posible hacia el personaje de Alberto Saco es extraordinaria. Sus poses, sus gestos, conforman, son el personaje. Comienza con un enlazamiento de la Pepa con el rebenque que equivale a todo un poema amoroso y brutal escrito con el látigo del gaucho (00:53:58), y evoluciona con gestos de chulería, como poner las piernas encima de la mesa de la Pepa (00:54:06) remarcando su dominio de los otros personajes y de la situación. Continuará el juego ambivalente de la seducción haciendo malabarismos con el vaso en el que va a beber la Pepa (00:55:53), y de la intimidación atrapando la mano (y por extensión, el cuerpo entero) de Don Igi con el rebenque (00:56:24 a 00:56:55). Pero la mímica de Alberto Saco comienza a lucir en el encuentro amoroso con la Pepa, bajo la atenta mirada de Don Igi (00:57:29 a 00:58:00), auténtico frenesí que termina, abruptamente, con su apuñalamiento. Aquí comienza una lección magistral de mímica convirtiéndose el personaje en un muñeca roto, apenas sostenido por la Pepa (00:58:00 a 00:58:13), hasta que ésta le deja caer al suelo,</p>

		junto al mostrador (00:59:30), roto ya, desarticulado en el piso como un fantoche de trapo que, cuando el viento final de la muerte sopla, rueda sobre sí mismo y desaparece entre bastidores (00:59:00). Es un ejercicio mímico genial, aumentado por el uso de la iluminación en un ángulo nadir que agranda las figuras y las convierte en siluetas de fantoches trágicos.
	GESTO>	Extraordinarios los gestos del personaje, que acompañados de la mímica correspondiente transmiten el mensaje con una gran brillantez escénica, comenzando por las poses chulescas frente a los personajes y al espectador, caracterizando al personaje simplemente con un gesto altanero, con los brazos abiertos en cuña, posicionados para la acción, y las caderas asimétricas, arqueadas las largas piernas del vaquero (00:53:58). Habrá abundancia de estas poses, como apoyarse casi acostándose en la barra del café (00:55:37), realizar un brindis irónico dirigido a Don Igi (00:55:22), o amenazar al gachupín con el puño de su rebenque (00:56:09), o soltar un latigazo autoritario contra el suelo (00:56:04). Pero el gesto supremo lo realiza en la mueca de la muerte cuando Don Igi le clava el facón en la espalda y muere (00:58:00) perdiendo la vida a la vista de los ojos del público, convirtiéndose en un muñeco desmadejado, apenas sostenido por su pseudoamante, la Pepa, enloquecida de dolor.
	MOVIMIENTO>	Tal y como se viene expresando en los puntos anteriores, el movimiento del personaje le define, le caracteriza, y es , en la parte final de la escena, extraordinario. Comienza con ese enlazamiento medido y efectista de la Pepa con el rebenque (00:53:38), y se extiende a todas las poses chulescas que exhibe, de la que la más notable será el poner los pies en la mesa de la Pepa (00:54:06), y la captura e inmovilización de Don Igi con el extremo del rebenque (00:56:24 a 00:56:55). Entre todos los movimientos destacarán dos inesperados: el tango clásico que se marca el personaje con la Pepa (00:56:11 a 00:56:18) ante los ojos celosos de Don Igi y de todos los espectadores, y los movimientos de avance hacia el encalamiento de la Pepa, una especie de paseíllo sexual (00:57:19), captura de la hembra

		(00:57:29) y apoteosis corporal (00:57:29 a 00:58:00), produciéndose el asesinato, el apuñalamiento que supone el gran acierto de la escena, esos movimientos desmadejados, yertos, de muñeco roto, que impresionan y maravillan al espectador por su naturalidad y dominio corporal (00:58:00 a 00:59:30) , tras lo cual, ese rodar hacia la nada, hacia el infinito, hacia el bastidor (00:59:42) parece ya un movimiento lógico, mecanizado, en un personaje que domina por completo todo el lenguaje plástico corporal.
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	No hay ninguna variación con respecto a las escenas anteriores: tez juvenil y curtida.
	PEINADO>	Aparece la mitad de la escena con el jarano puesto, pero la Pepa se lo quitará al comienzo del frenesí amoroso (00:57:32), y exhibirá su pelo negro algo largo y liso.
	TRAJE>	Continúa vistiendo su traje de gaucho, aunque la Pepa primero le despoja del jarano, y después le revuelve la ropa, especialmente la chaqueta de gamuza marrón (00:58:37).
4. TIEMPO>	<p>Realmente es el personaje que marca el tiempo dramático de la escena, tanto en presencia viva (00:53:34 a 00: 58:00), como en presencia muerta (00:58:00 a 00:59:46). En vida, Alberto Saco se presenta como un ser chulesco, disponiendo del tiempo de los demás personajes, de sus personas y de su presente inmediato, además de las consecuencias futuras: <i>Don Igi, esta mujer no es para un viejo (00:54:24)</i>. Alterna las chulerías, desplantes y escarnios hacia Don Igi, con las atenciones y los movimientos de un cortejo de mucha hombría hacia la Pepa. Él es consciente de que su tiempo no debe mezclarse en demasía con el de los otros personajes, sobre todo con el del saqueado Don Igi: <i>Don Igi, pronto dejará usted de verme (00:55:32)</i>., y que debe salir lo más deprisa posible del establecimiento, una vez cumplido su objetivo (obtener un buen dinero del gachupín: <i>Don Igi, vaya usted contando ese pico, que tengo el overo con la silla puesta (00:56:45)</i>. Pero la avaricia tiene sus consecuencias, ya que al pretender arrebatarse también a Don Igi a la Pepa, su amante, la cuerda se tensa tanto que termina en tragedia: <i>Don Igi, ándele por la plata, y no más se preocupe por esta chinita. Es el trato que yo me la lleve. Una mujer como ésta a usted no le conviene (00:56:25 a 00:56:28)</i>. La evolución de Alberto Saco como catalizador de los deseos de la Pepa, y extorsionador del avaro Don Igi tiene su culmen en el abrazo mortal que le une con la Pepa (00:57:29 a 00:58:00) y que terminará con su apuñalamiento (00:58:00). A partir de ahí su presencia muerta se convertirá en el</p>	

	fetichismo de la locura de la Pepa, en un tiempo extendido cuya presencia mortuoria convocará la muerte para el resto de los personajes en escena (00:58:00 a 00:59:51).
5. ESPACIO>	El Jándalo se mueve de manera circular, apareciendo en la puerta (00:53:34) y desapareciendo por el mismo sitio (00:59:42). Entre los dos movimientos deambula por toda la escena, aunque siempre sin penetrar tras el parapeto que supone la barra del mostrador de Don Igi. Así, desde la entrada inicial (00:53:34) ocupará el espacio de la Pepa, sentado en la silla, frente a su mesa (00:53:52 a 00:55:02) , para tomar posesión del mostrador (00:55:07) y luego ir volviendo al espacio de la Pepa (00:57:29), al que accede mediante un paseillo triunfal (00:57:19) antes los atónitos ojos de Don Igi. Ahí, en el espacio de la Pepa encontrará la muerte (00:58:00), y su cadáver será transportado por los brazos de su pseudoamante hacia la barra (00: 58:18 a 00:58:51), ocupando el suelo, la horizontalidad definitiva de la muerte (00:59:30). Solo el viento final, al soplar con fuerza sobre la acción dramática (00:59:42) le logrará mover, le hará rodar sobre sí mismo para desaparecer definitivamente (00:59:46). En definitiva, es un viaje circular, del principio al final, idéntico al que hacemos todos los seres vivos.



La Pepa enlazada por el rebenque del Jándalo.



Alberto Saco exigiendo su dinero a Don Igi.



Un añadido de la representación: un tango perfectamente ejecutado entre los que se van a convertir en los nuevos amantes.



La sumisión total: Alberto Saco inmovilizando a Don Igi con su rebenque, y la Pepa con su abrazo.

FUERA DEL ACTOR:

6.Espacio escénico	ACCESORIOS>	<p><u>El rebenque del Jándalo:</u> es utilizado en tres momentos muy puntuales y de gran valor significativo, ninguno de los cuales aparece reflejado en el texto dramático: el primero es el enlazamiento que hace, nada más entrar al establecimiento el gaucho, del cuerpo de la Pepa (00:53:58). El segundo se refiere al latigazo de autoridad que pega el americano contra el suelo (00:56:04), y el tercero, y muy significativo es el atado de la mano de Don Igi, cuando le exige el dinero y la situación parece incontrolable para la pareja de amantes (00:56:24 a 00:56:55).</p> <p><u>Botellas y vasos.</u></p> <p><u>La libreta de cheques o los libros de contabilidad</u> de Don Igi. Figuran en un lado del mostrador y no tienen relevancia ninguna, pero aparecen allí desde la primera escena como un símbolo de la avaricia del dueño del café.</p> <p><u>El facón</u> es el instrumento de muerte que enarbola Don Igi, y con el que perpetrará el crimen. Aparece cuando se inicia el frenesí sexual con la Pepa, en la mano del asesino (00:57:30) y se mostrará al público, en alto, clavándose, primero, en la espalda de Alberto Saco (00:58:00), y luego en la de la Pepa</p>
--------------------	-------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

		<p>(00:59:47), desapareciendo en la mano de su dueño (00:59:51) conforme éste también desaparezca. El simbolismo del facón es evidente, pues parte de su propia naturaleza: es la espada de Holofernes manejada por un tercero, pero a instancias de la Judit de turno (la Pepa) que, como en la historia bíblica trata de embriagar al cabecilla enemigo, y lo encela para tenderle una trampa mortal; o bien, la espada que decapita a San Juan Bautista en la fortaleza de Maqueronte, por orden de Herodes Antipas, en la obra Don Igi, bajo la influencia de Herodías, la Pepa de la obra.</p> <p><u>El chal-mantel</u> de la Pepa: presenta un significado importante, sobre todo desde el punto de vista de los recursos escénicos, pues transforma un simple mantel granate en un chal de colorido que actúa como capa torera con la que el diestro, la Pepa, citará al toro, con movimientos taurinos, arrastrándole al lugar del sacrificio final (00:53:30 a 00:57:32) tiempo en que la Pepa lo usa a la manera de chal (00:57:04 a 00:57:14) .</p> <p><u>El jarano</u> de Alberto Saco y <u>la flor</u> de la Pepa: la importancia de ambos objetos radica en que siendo parte inherente del vestuario de los dos personajes, se pierden en la circunstancia especial del encuentro tórrido entre el americano y la coima, como símbolo de frenesí sexual (00:57:32), pues ambos personajes actúan al unísono, despojándose uno al otro, de forma recíproca de lo que les cubre la cabeza, pues van a iniciar el ritual sexual donde los nuevos amantes se desnudan simbólicamente.</p>
	DECORADO>	Es el interior del café, permanece igual que en las anteriores escenas, salvo que la mesa de billar ha desaparecido y la cesta de limones ha sido relegada a un lugar menos visible, oculta tras la mesa de la Pepa, durante el final de la segunda escena.
	ILUMINACIÓN>	La iluminación es uno de los puntos importantes de esta escena final, pues adquiere un carácter plenamente significativo suplementando la acotación textual, pero no explicitada por la misma, ni en los diálogos ni en la acotaciones de una manera expresa. La escena comienza con la luz habitual del café, un tono amarillento, de

		<p>lámpara de acetileno como se describe en una de las primeras acotaciones del texto, cenital, que ilumina perfectamente el centro del escenario, pero deja en penumbra los extremos del mismo, las paredes interiores del local. Es una luz potente que permite observar sin problemas a los personajes, pero que cambia sutilmente a partir del inicio del asesinato de Alberto Saco (00:57:31). En ese momento en que Don Igi empuña el facón la luz cenital concentra su foco, pierde ángulo de intensidad dejando los extremos de su radio cada vez más oscuros, y se intensifica una luz complementaria a ras del suelo del escenario, frente a los personajes, en la frontera entre el escenario y el patio de butacas, de tal forma que agranda y proyecta las sombras de los personajes sobre las paredes del fondo del escenario. La sensación, amplificada por el tempo a cámara lenta en el que se mueven los personajes, y la exageración de sus movimientos, tiene su culmen en el momento de alcanzar fatalmente al americano (00:55:57 a 00:58:02), componiendo un auténtico auto para siluetas, para fantoches que representa a personajes verdaderos, muy en la línea simbólica, y en la ironía triste valleinclanesca. La luz cambiará al final de la escena a una luz azulada, mortecina, dando a entender el final de la obra y la muerte de los personajes (00:59:44).</p>
7.Efectos sonoros no articulados	MÚSICA>	<p>Aparece en dos momentos significativos de la escena, en primer lugar, en forma de tango, con el claro simbolismo argentino y erótico que contiene, bailado con brillantez academicista por los dos nuevos amantes, la Pepa y Alberto Saco (00: 56:10 a 00:56:18). Luego, cobrará mucha más importancia la música de violín, interpretando el tema principal de la obra, de sonido agudo, triste y trágico, enmarcando el asesinato de Alberto Saco tras un largo silencio (00: 57:01 a 00:57:28) que presagia el triste suceso. La música suena con fuerza durante todo el apuñalamiento, hasta que desciende en intensidad para que se pueda escuchar bien la voz de los actores (00: 57:29 a 00:59:39), después continua a muy bajo volumen, como música de fondo que unifica el antes, durante y después del asesinato del americano, y</p>

		que se fundirá con el creciente ruido del viento (00:50:39) perdiéndose, y permaneciendo sólo ese sonido natural, que da unidad a toda la representación desde el principio, marcando los comienzos y los finales de las obras representadas. Ese viento fuerte, potente, soplará cerrando la representación hasta que sea roto por el alegre sonido carnavalesco que permite la transición entre esta obra y la siguiente (00:59:39 a 01:00:06).
	SONIDO>	Por una parte son complementarios a los movimientos y acciones de los personajes, pero no dejan de tener una fuerte significación en su enunciación, ya que se convierten en símbolos de poder, como el impetuoso sonido de las cortinillas de la entrada al café, apartadas con fuerza por Alberto Saco (00:53:35) enmarcando el carácter del personaje recién ingresado a la escena; o los sonidos sobre la mesa de la Pepa, que por un lado muestran el dominio sobre ella del americano: el sonido del látigo cayendo sobre la tapa (00:53:54), o la espuela que impacta en la mesa (00:54:05), a lo que acompaña el fuerte impacto de los dos vasos que deposita la Pepa (00:54:37) en señal de aceptación y respuesta al gaucho. También serán importantes y significativos los sonidos que produce Alberto Saco, como el arrastre de un vaso del mostrador, con violencia, para despejar el espacio entre Don Igi y él (00:55:29), o el latigazo que propina al suelo, <i>domando</i> a los dos personajes que pululan a su alrededor, Don Igi y la Pepa (00:56:04). Los sonidos finales de la escena no pueden ser más esclarecedores, pues son los ayes de gozo de la Pepa en pleno éxtasis sexual (00:57:40/:52 y :54), y el gemido de dolor y muerte que emite Alberto Saco cuando es apuñalado por el gachupín.
8. TIEMPO>		La obra está marcada por dos tiempos distintos: la trampa que se le tiende a Alberto Saco, enmarcada en un tiempo normal, de acciones lógicas, complaciente y obsequiosa la Pepa; contenido, miedoso y encelado Don Igi; potente, fanfarrón, seductor y violento Alberto Saco (00:53:34 a 00: 57:31). Después, tras un largo silencio anticipador del punto crucial del asesinato del americano (00:57:01 a 00:57:28) llegará un segundo tiempo, a cámara lenta, y con las sombras de los personajes proyectadas en la muda pantalla de las paredes interiores del café, dando vida a

	<p>la acotación final del texto: <i>Parece cambiada la ley de las cosas y el ritmo de las acciones. Como en los sueños y en las muertes, parece mudada la ley del tiempo</i> (pág. 300) (00:57:29 a 00:59:32)., produciéndose una disonancia curiosa entre el movimiento y la palabra, pues a partir de la perpetración del asesinato (00:58:05) del americano, la palabra actoral suena normal, en el tiempo que le es propio, pero el movimiento continua siendo a cámara lenta, confrontando ambos lenguajes hasta el final donde todo se unifica gracias al viento último (00:59:39) que acaba con la palabra, el movimiento y la vida de los personajes.</p>
9. ESPACIO>	<p>El espacio es el del café, el mismo en que se han desarrollado todas las escenas de la obra. Es un espacio interior, enmarcado por la diagonal que proyecta la barra del mostrador, desde el centro hacia la izquierda, apuntando a la mesa de billar, y la zona derecha del escenario ocupada por la mesa de la Pepa. La separación de ambas zonas constituye el territorio propio de cada uno: el mostrador, muralla y refugio de un Don Igi que controla el recinto, las bebidas, y sobre todo los libros de contabilidad donde guardaba el dinero; la mesa, con sus dos sillas y la cesta de los limones, reino sensual, y algo tabernario, de la Pepa. Si cada personaje suele estar en su lugar, la llegada de Alberto Saco altera, evidentemente, el equilibrio natural del espacio interior, toda vez que no se instala al fondo izquierdo, circundando la mesa de billar donde se agrupaban los mozos en la primera escena, sino que transita en una órbita circular, desde la puerta de entrada (00:53:34) al espacio de la Pepa para tomar dominio sobre la coima (00:53:52 a 00:55:02), y luego a la barra del café para amedrentar y extorsionar a Don Igi (00:55:07), iniciando, finalmente, un paseíllo torero para el esperado encuentro con la coima (00:57:19) en el espacio propio de la mujer. Allí encontrará el debido castigo a su atrevimiento, a su lujuria desmedida, y por extensión, a su codicia (00:58:00). Después aparecerá un agrupamiento de los personajes a lo largo del eje del mostrador del café (00:58:51), esperando el abandono definitivo del espacio de la representación, cuando el viento fuerte, y una puerta frontal les permita abandonar la obra (00:59:42 a 00:59:51).</p>



El cadáver de Alberto Saco *flotando* en los brazos invisibles de la muerte.



La Pepa y su títere: el cadáver inanimado del hombre que, súbitamente, ama.

5.6.6. DIFERENCIAS REPRESENTATIVAS ENTRE EL TEXTO DRAMÁTICO Y LA REPRESENTACIÓN:

Esta última escena de la representación presenta no solo los habituales significantes complementarios, a través de la luminotecnia, o los trajes de los personajes, sino elementos nuevos, propios de la representación, que implementan el sentido de la misma mostrado por el autor a través del texto, pero que también la reinterpretan, conformando una lectura nueva del texto. De esta manera el comportamiento chulesco y seductor del Jándalo se refuerza mucho con los movimientos y la gestualidad, incorporando un simbolismo del látigo que en la obra no se presenta, como es el doble enlazamiento a que somete a los otros dos personajes con los que comparte la escena: la Pepa, a la que comienza obligando a pegar su cuerpo con el suyo por la fuerza del rebenque; y Don Igi, a quien amarra a su propio mostrador, en un gesto feroz, violento, para obligarle a entregarle el dinero que le solicita en su proceso de extorsión. Por último, se produce un latigazo contra el suelo, que resuena en escena, remedando los que los domadores de fieras utilizan en sus números circenses. Los *animales domados* serán el gachupín y su coima, que pululan en torno al gaucho, temerosos y obedientes a sus requerimientos. Otro elemento, esta vez de carácter mímico y musical incorporado a esta escena es el tango que bailan la Pepa y Alberto Saco. Parece un elemento enormemente oportuno, pues el rapidísimo proceso de seducción de la Pepa, y su desmedida reacción final quedan mucho más explicados mediante la acumulación de estos elementos seductores, se entiende mejor que en el texto el súbito enamoramiento de la mujer hacia un hombre desconocido, joven, fanfarrón y con una magnífica planta, desde luego, pero también extranjero, extorsionador, violento, que altera la paz casi matrimonial, llena de rutina y cariño sin pasión, que presenta, en la primera escena el gachupín y su amante. A todo esto, la escena del encuentro carnal entre la Pepa y el americano supera, en mucho, la encarnación de lo descrito en el texto, primero porque es un auténtico acto sexual en la inmediata presencia de Don Igi, lo que justifica aún más su asesinato ya no solo por avaricia, leitmotiv inicial, sino por el demonio de los celos, pues la conducta de Alberto Saco es desvergonzada y escandalosa, queriendo, no solo, privarle a Don Igi de su amante, sino consumando con ella, y delante de él, las delicias carnales que se podrían suponer si la Pepa accediera a fugarse con el americano. Este encuentro carnal presenta elementos nuevos, de gran significado simbólico, como el que ambos amantes lo comiencen despojándose recíprocamente de aquello que comprime su pelo –el jarano y la flor granate- produciéndose un efecto simbólico de desnudo con el pelo de ambos a la vista del público, sobre todo el de la Pepa, largo y sensual, muy distinto del moño con flor que se presenta a la vista del espectador en las dos primeras escenas. Así mismo, resulta un efecto nuevo, pero mucho más acorde con la acotación final del texto el movimiento a cámara lenta que presidirá el asesinato, y la disonancia con el enunciado de los personajes, que hablan más rápida y normalmente de lo que se mueven. La luz

horizontal, agrandando las sombras negras le dotan de un aura mágica, no proyectada por ninguna acotación textual de la escena, un ambiente de linterna mágica, incluso de grabado negro de Goya, que aumenta el efecto de la felonía del salvaje asesinato de Alberto Saco por pura codicia, y por los celos que se desprenden de la lujuria del gachupín. Queda al final la presencia de ese fuerte viento común al principio de la representación, y a los finales de las dos primeras obras, ese viento simbólico y mortal que trastoca la vida de todos los personajes de cada obra, y que da paso a un carnaval enloquecido y justiciero, donde tanto se recogen los accesorios de la obra finalizada, y se colocan los de la obra siguiente por representar, como se culmina, completamente ya al margen del texto, de forma lógica y justiciera, a los avaros y lujuriosos personajes de la obra representada, en una especie de castigo ético, religioso y moral a los pecadores que no observan las enseñanzas de la Santa Madre Iglesia acerca de los siete pecados capitales. Tratándose de Valle-Inclán habrá que tomarlo como una ironía del director de escena que hubiera celebrado el mismo autor, según el día, aprobándolo entusiastamente, o execrándolo con amargura.

PERSONAJES	<p>Los movimientos del látigo de Alberto Saco marcan una diferencia muy notable con el proceso de seducción del texto. Hay una hombría, una masculinidad poderosa en el gaucho, que se convierte en violencia hacia Don Igi. El tango perfecto que se marcan el americano y la Pepa, ilustran perfectamente este proceso de seducción que se muestra de una manera mucho más plástica para el espectador, pues utiliza signos no verbales muy fácilmente entendibles, implementando de una forma muy intensa el texto y añadiendo nuevos elementos que permiten comprender mejor la locura amorosa que desarrolla la Pepa al final de la escena, con el cadáver del Jándalo. La sexualidad explícita que desarrollan los nuevos amantes, la comparación de actitudes entre los dos gallos – medrosa, ruin y artera por parte de Don Igi; chulesca, dominadora y ambiciosa por parte de Alberto Saco- permiten una transición mucho más natural en el único personaje femenino desde la sobreactuación amable para tender una trampa al americano, a la pasión lujuriosa y desgarradora cuya entrega hacia el</p>
------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	<p>gaucho termina siendo total. La mímica tiene un papel destacado y fundamental, superando, con mucho, lo apuntado en las acotaciones del texto, y presenta su máxima expresión en la cadavérica actuación de Alberto Saco, auténtica caña pensante pascaliana, cimbreándose ante el viento de la muerte en una memorable actuación. Además, se incluye un elemento nuevo, justiciero, lógico que no solo implementa el texto, sino que lo supera, pues reinterpreta el final dotándolo de un nuevo sentido, de un nuevo elemento, como es el asesinato de la Pepa a manos del facón justiciero de Don Igi, arma que ella misma ha puesto en sus manos y ha instigado a usar. Este último asesinato continua la lógica de relato, pero lo altera, pues a pesar de ser una consecuencia lógica de su mismo decurso, del desarrollo de la propia historia, introduce una variante en el resultado final que resulta atrevida, pues, por la misma lógica del relato, podrían darse otros finales paralelos.</p> <p>Es muy fácil reconocer los embriones del esperpento en estos personajes del <i>Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte</i>, menos complicados y más directos, pero también muertos de celos, como el Don Friolera de los cuernos famosos.</p>
FUERA DE LOS ACTORES	<p>Hay muy notables elementos en la música, el sonido y la iluminación que no estaban contenidos en el texto, pero que resultan de una enorme eficacia representativa en la escena. Los sonidos cortos y significativos contra la mesa de la Pepa, que actúa a modo de caja de resonancia del tambor de la hembra configuran parte del proceso de seducción al que es sometida: el látigo que descansa sobre el círculo de madera, los vasos llenos que chocan contra la tabla, nos hablan a las claras de las intenciones de los personajes y del</p>

	<p>mundo violento y feroz que Alberto Saco arrastra consigo. La música nos ofrecerá elementos no recogidos en el texto de gran potencia dramática, desde el tango perfecto que bailan los nuevos amantes, al hiriente y repetitivo sonido del violín que acompaña al cuchillo de Don Igi, ilustrando la pasión y muerte de Alberto Saco, la desesperación intensa de la Pepa, y el ataque de celos de un Don Igi que se niega a aceptar la traición final, y absurda, de su amante. La iluminación también jugará un papel novedoso en su posición horizontal agrandando a los pequeños personajes –el avaro, el chulo y la furcia- hasta que adquieren dimensiones trágicas de carácter épico. Otros elementos recogidos en el texto, adquieren una nueva significación, por ejemplo el mantel granate de la mesa, utilizado como una improvisada capatorera para lidiar al gaucho. Y por último el viento, actante omnipresente, alfa y omega de cada representación se convierte en Destino y castigo de los que olvidan apartarse a tiempo de los siete pecados capitales.</p>
--	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------



La Pepa, desesperada, rechazando a Don Igi frente al cadáver de Alberto Saco.



Oscuro asesinato de la Pepa a manos de un Don Igi enfurecido de celos.

5.6.7.: ESCENA DE TRANSICIÓN A LA SIGUIENTE OBRA

B) SOLO EN LA REPRESENTACIÓN

Es una curiosa escena, pues vuelve a aparecer ese baile carnavalesco que no está contenido, de ninguna manera, en el texto, y que constituye una creación o recreación del director de escena. En principio tiene una función útil, pues permite la retirada de los accesorios del decorado de la representación ya terminada, y coloca los nuevos accesorios y el decorado de la obra que se representará a continuación, de una forma rápida, lúdica, en medio de un baile enloquecido que no deja un minuto de descanso al espectador, no permitiendo la desconexión de las obras representadas como piezas individuales, sin puntos de contacto entre sí, sino, al contrario, formando un todo dramático en el que la representación es ininterrumpida porque las obras forman una unidad, son pequeñas piezas del mundo valleinclanesco centrado en el título de la obra de referencia, en esa avaricia y esa lujuria cuya consecuencia final siempre será la justa muerte. Pero además, en el caso de *La cabeza del Bautista*, reinterpreta el final de la obra, pues añade un elemento antes del baile carnavalesco final, en los instantes últimos de la tercera escena, y es el asesinato, consecuente con los celos despertados por la Pepa, a manos del facón justiciero de Don Igi, arma que ella misma ha puesto en sus manos y ha instigado a usar. Este último asesinato es absorbido por el viento que actúa como un destino que todo lo confunde, mezcla y le da un nuevo sentido. Al igual que en la inolvidable historia de *Mary Poppins*, cuando sopla el viento cambia la vida de todos los

mortales. El viento borra la obra anterior, sus querellas, sus pasiones, su avaricia, su tremenda lujuria, y da paso a un alarido de fiesta primitivo, muy similar al zaghareet árabe, produciendo una antítesis de alegría frente al trágico final que el espectador acaba de contemplar.

Esta escena de transición, que se inicia con un zaghareet, asombra en el momento en que los personajes de la obra venidera se mezclan con la que acaba de terminar, pudiendo ser identificados por sus trajes, pues el rostro lo llevan cubierto con máscaras rígidas. Llevan en las manos unos portaestandartes de los que penden muñecos que son agitados frenéticamente, simbolizando el carácter de marionetas y fantoches que tienen las obras agrupadas en el *Retablo*. Aquí se mezclan en mejor armonía los trasuntos de la obra finalizada, Don Igi y el Jándalo, portando cada uno un muñeco que, junto a los demás integrantes del carnaval, la mayoría actores que van a comenzar su actuación, agitan festiva y frenéticamente.

PERSONAJE COLECTIVO: ACTORES Y ACTRICES DE LA CABEZA DEL BAUTISTA, JUNTO A LOS DE LA ROSA DE PAPEL, Y OTROS, ENTRE LOS QUE SE RECONOCE A LA VIEJA DEL ATAÚD.

1.Texto pronunciado	PALABRA>	La pequeña escena de transición está dividida en dos partes. La primera, de tipo carnavalesco no presenta mensaje verbal articulado ninguno, no se habla, se grita de alegría reconociéndose ese particular grito de las mujeres árabes, el zaghareet, (01:00:06) que es el típico grito árabe con el que las mujeres expresan alegría o pena; utilizado en todo tipo de celebraciones: en bodas y entierros. Sirve para desear suerte, éxito y ánimo, pero también para felicitar y, algunas veces, para despedir. En la danza árabe el público entendido suele "aprobar" a la bailarina a través de un zaghareet y en la danza tribal se utiliza para expresar alegría, para soltar la tensión del momento y para consolidar socialmente al grupo. No hay palabra articulada, sino grito. Ese alarido inicial queda apagado por la música, de percusión, y se transforma en gritos puntuales de fuerza –cuando el Jándalo y Don Igi, con todo el significado simbólico que encierra dicha colaboración, esconden la barra del café integrándola en el decorado que representa las paredes de la casa de la nueva obra (01:00:46)-, y de llamada de atención, de empuje, de embestida, cuando todos los portaestandartes se agrupan frente al ataúd que ha transportado la vieja que apareció al final de la primera obra, <i>Ligazón</i> , y ocultan a la mirada del espectador,
---------------------	----------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

		<p>distrayéndolo, la acción que se produce tras la macabra puerta, pues los protagonistas de la siguiente obra, la Encamada y Simón Julepe, matrimonio en trance de viudedad, se cuelan por la parte trasera del ataúd, y aparecen, a la vista de todos, actores y espectadores, por la tapa principal del luctuoso cajón, a modo de puerta mágica tras la que comenzarán a bailar un vals (01:00:37). Curiosamente la segunda parte de la escena, que va a dar paso inmediato a la siguiente representación y que ya contiene los elementos del decorado y el ambiente de ella (luz azulada, mortecina), se inicia con este baile de los esposos al son del vals de <i>La Marsellesa</i> –ironía del director de escena a costa del personaje ateo y republicano encarnado en Simón Julepe– no produciéndose ningún nuevo signo verbal no articulado, ni siquiera el alarido inicial, simbolizando con ello el inicio de la nueva representación.</p>
	TONO>	<p>No hay palabra, pero sí hay tono: festivo en ambas partes de la escena. El primero porque ese alarido árabe, el zaghareet, es un aullido primitivo de alegría, de aprobación, un signo positivo interpretado por la danza frenética de los portaestandartes. Luego, tras la aparición del matrimonio protagonista de la siguiente representación, se modula esa alegría hacia la fuerza irónica del vals de <i>La Marsellesa</i>, tocado a un ritmo lento, conformando una danza cariñosa entre los portaestandartes que rodean a los protagonistas de la siguiente representación, que interpretan un brevísimo cuadro de amor –Simeón Julepe ofrece a su mujer la rosa de papel que da nombre a la obra, y ella la guarda, emocionada, entre los senos ocultos por el camión.</p>

2.Expresión corporal	MÍMICA>	<p>Es completamente festiva, adoptando dos momentos distintos, según la parte de la escena. En un primer momento es un baile carnavalesco frenético, rapidísimo, donde los integrantes (personajes que entran y salen de escena) se mueven agitando portaestandartes con grandes muñecos, marionetas, dando saltos alocados, con las piernas muy abiertas y arqueadas (1:00:06 a 1:01:45), luego será un baile alrededor de los protagonista de la obra que va a comenzar, a los compases lentos de <i>La Marsellesa</i>, una especie de desfile en torno a los protagonistas (1:02:37) que termina en una pequeña transición –se escucha la música pero los danzantes ya han abandonado el escenario y los actores de la nueva obra</p>
----------------------	---------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

		se colocan en su sitio inicial, y se aprestan a comenzar la representación- (1:02:37 a 1:02:43). El único personaje que no participa en este frenesí carnavalesco, ni en el baile subsiguiente, es la vieja portadora del ataúd, que al igual que al final de la primera obra, aparece y desaparece con su andar lento, portadora del cajón de la muerte, tranquila, arrastrando su enorme peso, desde el que los personajes protagonistas aparecerán – al contrario que en el final de <i>Ligazón</i> - con todo el simbolismo que implementa a la obra que se va a representar: parte de la muerte, y vuelve a ella sin remedio.
	GESTO>	Los actores portan máscaras rígidas que no permiten transmitir gestos faciales, pero sí hay gestos corporales: la agitación frenética de los portaestandartes moviendo los muñecos colgados en ellos, la actitud de embestir a los espectadores (01:01:34), la apertura del ataúd (01:01:45), donde aparecerá la pareja protagonista de la siguiente obra; la entrega de la rosa de papel a la Encamada por parte de su marido (01:02:26), como símbolo de amor y delicadeza amorosa, además del símbolo de la virginidad, tan distinto del modo desabrido en que el marido trata a su mujer al comienzo de la obra. Todos son signos que constituyen un divertimento para el espectador, pero para el que conoce ya la obra, son símbolos irónicos o redundantes de lo que va a acontecer.
	MOVIMIENTO>	Es una escena enormemente movida. En la primera parte ningún personaje tiene un lugar fijo, sino que danzan frenéticamente ocupando todo el escenario, retirando los accesorios de la obra anterior, colocando los de la obra que va a comenzar, y agitando los portaestandartes con desmedida alegría carnavalesca. Al final de esta primera parte sí aparece un movimiento colectivo y ubicado: frente al ataúd, traído por la vieja, único personaje que no participa de esta atropellada y divertida manera de moverse. Todos los personajes se agrupan frente, y después al lado, del ataúd, deteniéndose, dando paso a los novios protagonistas, recién casados (01:01:45). A partir de ahí se producirán varios movimientos altamente simbólicos: el vals perfecto de la pareja (01:01:47 a 01:02:00); la traída de la novia sobre los poderosos brazos del novio herrero a la cama nupcial (que en la obra se transformará en la cama mortuoria) (01:02:00 a 01:02:16), y la entrega de la

		rosa de papel –símbolo de amor, de virginidad, de matrimonio consumado (01:02:26)-. Mientras, los otros personajes danzan en torno a los protagonistas al compás de <i>La Marsellesa</i> , desapareciendo por un extremo del escenario (01:01:46 a 01:02:43).
--	--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	No se reconoce especialmente, algunos personajes llevan máscaras rígidas, y otros actúan moviéndose mucho, llevando puestos pañuelos, o tocas, o velos, como la novia.
	PEINADO>	Tampoco se aprecian excesivamente, pues algunos llevan sombrero (el gaucho aparece con su jarano puesto), otros llevan cubierta la cabeza, y los que la llevan descubierta permite apreciar que son hombres y mujeres jóvenes, de cabello oscuro en su mayoría.
	TRAJE>	También es muy variado. Algunos son perfectamente reconocibles –Don Igi, Alberto Saco, la Encamada, Simón Julepe, aunque estos dos últimos no los puede identificar aún el público-, los demás están en la línea de la primera obra, <i>Ligazón</i> , con la vestimenta propia de personajes vulgares y cotidianos, de los pueblos de la España rural norteña de finales del siglo XIX (pantalones de pana para la faena, gastados, camisas blancas, vestidos con falda de amplio vuelo, floreados).

4. TIEMPO>	Viene marcado muy claramente por la música. En la primera parte (01:00:06 a 01:01:45) la percusión carnavalesca (cascabeles, cencerros, tambores), frenética, divertida, vital, enloquecida, da paso a un vals, <i>La Marsellesa</i> , tocado en tempo moderado (01:01:46 a 01:02:43), donde se incluye un silencio, un calderón realmente, que gestiona el efecto de aparición de los novios saliendo del ataúd (01:01:45). El efecto simbólico de los tiempos es fácilmente interpretable, después de que el viento de la muerte arrastre a los personajes de la obra representada – <i>La cabeza del Bautista</i> - aparecerá su contrario, ese carnaval vital que nos recuerda que estamos ante tragedias interpretadas por fantoques, por muñecos cuyos signos –los accesorios escénicos- comienzan a desaparecer por completo de la escena, tal y como los personajes han sido borrados por el viento de la iniquidad y la muerte. El segundo tiempo, ese vals suave y tranquilo en que se convierte <i>La Marsellesa</i> (una pieza llena de fuerza, por otra parte), se convierte en una <i>danza de la muerte</i> , sarcástica y cómica, que los protagonistas de la siguiente obra – <i>La rosa de papel</i> - ejecutan a la perfección, coreados por el desfile de los portaestandartes que terminan de componer el escenario de la nueva
------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	obra, y van desapareciendo lentamente por un extremo, llevándose los fantoches, ya innecesarios, porque los auténticos quedan sobre el escenario. Esta segunda parte finaliza en una rápida y suave transición (01:02:37 a 01:02:43) que permite el inicio de la nueva representación.
--	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

5. ESPACIO>	Tras la finalización de <i>La cabeza del Bautista</i> , el espacio escénico, desocupado y silencioso, queda vacío, y se produce un movimiento circular de nuevos y viejos personajes que lo ocupan, en una especie de <i>horror vacui</i> superado por el jolgorio vital del hombre como reacción a la presencia de la muerte. Este movimiento circular, apareciendo desde la izquierda del escenario (01:00:06) y desapareciendo casi por el mismo sitio (01:02:43) es un pretexto para una nueva ocupación escénica que aparece desde el lado contrario, desde la derecha, donde vuelve a aparecer un personaje recurrente, la vieja portadora del ataúd, que lo deposita en el mismo sitio (a la derecha del escenario, cerca del poste central, donde había aparecido en la escena de transición entre <i>Ligazón</i> y <i>La cabeza del Bautista</i> (01:01:33). De aquí, del cajón de la muerte, saldrán los nuevos protagonistas de la nueva obra, los novios recién casados que ocuparán su propio espacio (01:02:17), a la izquierda del poste central, en el espacio que ocupaba la mesa de billar, ahora transformado en espacio íntimo, privado, en la casa familiar. De esta forma, se produce una transición extraordinaria entre las dos obras, la creación de un nuevo espacio, y la transmisión del mensaje acerca de la vida: disfruta mientras transcurre, muévete, agítate, demuestra que estás vivo, porque la vieja del ataúd aguarda inmisericorde. <i>Carpe diem quam minimum credula postero...</i>
----------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------



La *danza de la muerte* carnavalesca celebrando el final de la segunda representación.



Alberto Saco y Don Igi esconden la tabla del mostrador.



El camastro de Floriana y el decorado de la nueva obra se coloca en su sitio.



Desde el ataúd aparecen los nuevos protagonistas: Floriana y Simeón Julepe.

FUERA DEL ACTOR:

6.Espacio escénico	ACCESORIOS>	<p>. Desaparecen los accesorios de la obra anterior: <u>el pájaro disecado del mostrador del café, la barra del café, el jarano de Alberto Saco, la mesa de la Pepa, las dos sillas.</u></p> <p>Aparecen los nuevos elementos de la obra a representar:</p> <p><u>La cama</u> (cabecero, somier con colchón, y un baúl donde se apoya (comenzando este proceso en 01:00:31).</p> <p><u>Los instrumentos de herrería de Simeón Julepe</u> (01:00:45 y en 01:01:13).</p> <p><u>El banco</u> que actúa como tal y hace las veces de pared hacia el exterior de la vivienda, conformando un hueco con el poste central que servirá de puerta de la casa (01:01:19).</p> <p><u>El ataúd</u> de la vieja, que se hace plenamente significativo en 01:01:43.</p> <p><u>La rosa de papel</u>, tan emblemática (01:02:26).</p> <p>Además, desde el inicio de la escena aparecen y permanecen en escena los portaestandartes con los muñecos y fantoches colgados (01:00:06 a 01:02:37).</p>
--------------------	-------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	DECORADO>	En esta escena de transición desaparece el decorado de la obra anterior: el pájaro disecado del mostrador del café, la barra del café, el jarano de Alberto Saco, la mesa de la Pepa, las dos sillas; y aparece el nuevo: el camastro con cabecero de forja y pie de baúl; el banco-frontera de la casa y los útiles de herrería de Simeón Julepe. El escenario se ha transformado en algo más parecido a la primera obra representada, ya no es un espacio interior, sino dos espacios, el de la casa, y el de la calle (vacío en esta escena de transición).
	ILUMINACIÓN>	Presenta diversas fases: parte de una luz azulada, escasa, llena de penumbras que acompaña al viento desolador que <i>limpia</i> el final de la obra anterior (00:59:55 a 01:00:14) donde llama la atención el parpadeo eléctrico de una supuesta vela que preside el mostrador del café, siendo sustituido por una luz cenital blanca, más intensa, fundida con la azulada, que permite ver a los intérpretes de la danza carnavalesca, y que estos puedan distinguir los objetos a retirar del escenario, o a colocar en el mismo (01:00:14 a 01:01:45). Luego, se intensificará la luz azulada tras la apertura del ataúd y la salida de los recién casados (01:01:45) hasta que comienza a acabarse esta pequeña escena con la salida de los danzantes del escenario, produciéndose una pequeña transición al comienzo de la nueva representación (01:02:37 a 01:02:43) marcada por un fundido no completo a una luz azulada muy escasa, productora de penumbras, donde va apareciendo las figuras de los protagonistas, y un resplandor rojizo que simboliza el fuego de la fragua. La luz, así utilizada, adquiere un enorme valor simbólico como forjadora de espacios.
7.Efectos sonoros no articulados	MÚSICA>	También se adecúa, y marca los dos momentos de la escena: la primera se inicia con un ulular de gargantas, el zaghareet comentado anteriormente, envuelto en una música primitiva, estridente, de percusión, donde destaca, en un tempo frenético, el sonido de cascabeles, cencerros y maderas, organizada en torno a una frase musical constantemente repetida (01:00:06 a 01:01:45). Esta primera parte, perfectamente

		<p>enmarcada por la música, se detiene en un súbito silencio con calderón (01:01:45 a 01:01:46) que da paso a la segunda parte de la escena, a los acordes lentos de <i>La Marsella</i>, con la que terminará esta pequeña escena para comenzar la nueva representación (01:01:46 a 01:02:43) con un pequeño silencio en 01:02:27 para atraer toda la atención a la pequeña rosa de papel que Simeón Julepe ofrece a la Encamada.</p>
	SONIDO>	<p>Es la música la que domina los efectos sonoros de esta pequeña escena de transición, y apenas hay sonidos significativos, fuera de los naturales de quitar y poner los accesorios escénicos, tapados por la intensidad de la música. El único sonido distintivo es el emitido por varios actores, entre ellos el personaje de Alberto Saco cuando repliegan la barra del café y la hacen desaparecer, pero se trata de un sonido humano que acompaña a un esfuerzo físico, mientras que la madera del mostrador no suena, pues la música lo ahoga todo (01:00:49 a 01:00:53).</p>
8. TIEMPO>		<p>El tiempo está marcado por la música, distinguiéndose las dos partes mencionadas: la danza frenética, carnavalesca que sirve para borrar todas las huellas de la obra anterior (01:00:06 a 01:01:45), y el vals suave y lento de <i>La Marsella –tempo irónicamente republicano y ateo, en alusión al personaje de Simeón Julepe-</i> que permite el inicio de la nueva representación (01:01:45 a 01:02:43).</p>
9. ESPACIO>		<p>El espacio se adecúa también al tiempo y a la música, desapareciendo por completo el correspondiente a <i>La cabeza del Bautista</i> (01:00:06 a 01:01:45), un espacio interior completo dividido en tres ámbitos distintos (el de Don Igi tras la barra, el de los parranderos en torno a la mesa de billar, y el de la Pepa, junto a la mesa con dos sillas), y apareciendo el espacio de la nueva representación (01:01:45 a 01:02:43): el interior de la casa a la izquierda del escenario, con habitación y fragua; y el exterior a la derecha, espacio vacío en el momento del comienzo de la obra (01:01:46).</p>



Los recién casados ocupan el tálamo nupcial rodeados por el baile de los portaestandartes.

5.6.8. ESTUDIO CUANTIFICADOR DE LA CABEZA DEL BAUTISTA.

Cuantificación de los personajes en las situaciones dramáticas de la representación

Situaciones dramáticas	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Personajes									
Don Igi			I	I	I	I		I	I
La Pepona		I		I*	I	I	I	I	I
El Jándalo		I	I	I			I		I
Valerio	I	I	I	I					
El Barbero	I								
El Sastre	I								
El Enano	I			I					
Rondalla				I		I			
Azadón						I			

•

*Por alusiones de otros personajes y gesticulación escénica.

- Se puede calcular la frecuencia relativa de los personajes de la obra, mediante un sencillo cálculo, midiendo la presencia de los mismos en las escenas de la obra, aplicando la siguiente fórmula:
- $Q(\text{personaje}) = \frac{n_i}{n}$ (número de escenas en que está presente el personaje) / n (número de escenas total que comprende la obra)
- $Q_1 = \frac{7}{19} = 0'77$ de presencia. La Pepona
- $Q_2 = \frac{6}{19} = 0'66$ de presencia. D. Igi
- $Q_3 = \frac{5}{9} = 0'55$ de presencia. el Jándalo
- $Q_4 = \frac{4}{9} = 0'44$ de presencia. Valerio
- $Q_5 = \frac{2}{9} = 0'22$ de presencia. El enano de Salnés
- $Q_6 = \frac{2}{9} = 0'22$ de presencia. La Rondalla [voces+música y canciones]
- $Q_7 = \frac{1}{9} = 0'11$ de presencia. Golpes del azadón
- $Q_8 = \frac{1}{9} = 0'11$ de presencia. Resto de parrandistas [El Barbero + El sastre]
- Las conclusiones que se pueden sacar a partir de estos datos son varias:

- 1.- La presencia constante de La Pepona, y que, por tanto, la Lujuria, es el verdadero móvil del desenlace dramático.
2. – La importancia de la Avaricia representada en el personaje de D. Igi, un modelo de avaro, trasunto descarnado del Harpagon de Molière.
- 3.- La importancia de la tercera pata del triángulo amoroso/avaricioso, Alberto Saco, como catalizador de los dos pecados capitales.
- 4.- La preeminencia de Valerio, personaje secundario mejor definido, que ofrece réplicas y contrapuntos para agrandar el personaje de Alberto Saco.
- 5.- La importancia de la situación dramática 5. Es una acto central donde se desvela el misterio del pasado y se traza el devenir trágico de la obra. Es un trasunto cómico de la escena conspirativa de Macbeth y su mujer. En esta

situación, La Pepona cobra una importancia vital dentro de la misma, como auténtico motor escénico de la obra.

6.- La situación dramática 8 también tiene su importancia, pues al igual que la 5, son diálogos entre dos personajes principales. Si en la situación 5, los de D. Igi y La Pepona aúnan presente, pasado y futuro del drama, en la situación 8 se produce el proceso de seducción necesario para resolverlo. En ambas situaciones, La Pepona tiene un papel destacado, siendo la que marca el ritmo de las conversaciones.

7.- A pesar del poco peso de los golpes de azadón, son un eficaz punto proléptico de inflexión de cara al final de la obra.

C)

Escenas:

1.- Comprende las cuatro primeras situaciones dramáticas, actúa a modo de inicio dramático y presentación del nudo de la misma: la llegada de un forastero, Alberto Saco, a un animado bar de pueblo provoca un pequeño terremoto emocional para el dueño del establecimiento, pues el extraño, que le conoce con anterioridad, le anticipa que ha venido para exigirle dinero a cambio de su silencio. La repentina amistad y buena acogida de los parroquianos, mozos del pueblo, le integra en una fiesta doméstica: ir de ronda por las calles cantando coplas divertidas y malintencionadas a unas serie de personajes de la localidad. De esa forma, los parroquianos del bar, y el forastero, desaparecen momentáneamente.

2.- Está compuesta por la quinta, sexta, séptima y octava situación dramática. El nudo de la obra se expone en toda su crudeza: Don Igi asesinó a su difunta esposa y huyó con el dinero de la hipoteca que había pedido sobre los bienes de la difunta, de tal manera, que cuando el hijo –nombrado ahora como Alberto Saco- denunció el asesinato y logró la condena de Don Igi, no pudo heredar nada, pues todo estaba hipotecado y bajo el dominio bancario. Con la amenaza de revelar estos hechos y el escondite de Don Igi, Alberto Saco pretende extorsionar al gachupín y recuperar parte de su herencia. La Pepona, amante de Don Igi, le infunde valor y le sugiere la única solución posible: el asesinato del hijo de la difunta, y la rápida desaparición del cadáver, en el que ella jugará un papel principal: urde el asesinato, cava la fosa, encela a Alberto Saco lo suficiente para distraerle y que pueda ser fácilmente asesinado. El plan se ve favorecido por la vuelta rápida de los parranderos al establecimiento, ya cerrado, y el concierto de una cita amorosa con la Pepona.

3.- La vuelta de Alberto Saco al establecimiento de Don Igi, en busca del dinero se complica con una nueva petición: el robo –consentido- de la Pepona, como nueva amante del hijo de la difunta. Ahora la avaricia, que preside toda la obra, se mezcla con una lujuria que ha ido creciendo casualmente, poco a poco, entre la amante de Don Igi y Alberto Saco. Tal y como se había planeado se produce el asesinato del extorsionador, pero con el resultado inesperado del súbito enamoramiento de la Pepona por el apuesto mozo, y un cierto enloquecimiento amoroso final por él, ya cadáver, cuando no tiene remedio. El texto deja la obra inconclusa en relación a la representación, pues Don Igi lamentará su avaricia, aunque el plan de asesinato parece haberse realizado pulcramente. En la representación, Don Igi también asesina a la Pepona, por celos, y los inesperados amantes son unidos por la muerte.

4.- Transición a la siguiente obra: Es una escena no incluida ni apuntada en el texto. Se mezclan los personajes de *La cabeza del Bautista* y *La rosa de Papel*. No hay lenguaje, ni diálogo, y propiamente no pertenece a ninguna de las dos obras. Es una escena complementaria de transición añadida por el director de escena.

Cuantificación de los personajes en las escenas de la representación

Escenas teatrales → Personajes	1	2	3
Don Igi	/	/	/
La Pepa	/	/	/
El Jándalo	/	/	/
Los mozos parranderos	/	/*	

* Los mozos parranderos no tienen presencia física en la escena, pero aparecen mediante el canto de las coplas y las risas.

Se puede calcular la frecuencia relativa de los personajes de la obra, mediante un sencillo cálculo, midiendo la presencia de los mismos en las escenas de la obra, aplicando la siguiente fórmula:

$Q(\text{personaje}) = n_i$ (número de escenas en que está presente el personaje) / n (número de escenas total que comprende la obra)

Q1= Don Igi : 3/3= 100 % de presencia.

Q2= La Pepa: 3/3= 100% de presencia.

Q3= El Jándalo: 3/3= 100% de presencia

Q4= Los mozos parranderos: 2/3=0'66 de presencia.

Con respecto a la cuantificación efectuada sobre las situaciones dramáticas, resulta mucho más significativa la realizada por secuencias dramáticas, ya que al dividir las escenas se aprecia mejor el protagonista de la Pepa y , en menor medida, de Don Igi, presentes en todas las situaciones dramáticas. El Jándalo que, prácticamente, desaparece en la escena segunda, es, sin embargo, una figura curiosa, pues se convierte en el tema constante de las conversaciones, y en el alma del grupo de parranderos que apenas le conoce. Es un personaje referente, parecido a *Pepe, el Romano*, en *La casa de Bernarda Alba*, o al *Tartufo*, en los tres primeros actos de la obra homónima de Moliere. Aunque el Jándalo es el personaje más atractivo de la obra –el seductor, castigador que anda en malos pasos con la justicia, siempre atrevido, impetuoso y violento-, es la Pepa el personaje más interesante, en el sentido de la evolución que sufre. El teatro de Valle-Inclán parece un teatro de hombres, pues son habitualmente los protagonistas de sus obras, pero las mujeres valleinclanescas –pensando por ejemplo en *Divinas Palabras*- son francamente interesantes, pues su evolución suele acarrear una catástrofe en su entorno, una revolución de puro sentimiento dramático. La Pepa, que aparece en la primera escena con escaso protagonismo, aburrida, sin demasiado interés por el Jándalo, se convierte en el catalizador de la obra cuando urde el plan de asesinato del americano, y se adjudica el papel de cebo, para facilitar la acción a un amante avaro, timorato y al borde de la vejez. Paradójicamente el pez que muerde la trampa se convierte en el captor del pescador. El pescador pescado. Así es la evolución trágica de la Pepa, único personaje verdaderamente interesante de la obra, que alcanza una gran altura dramática al final de la última escena, cuando se da cuenta de sus sentimientos por Alberto Saco, y cómo ella misma es la causante de su desgracia. En el texto dramático de la obra sólo queda al final el lamento de Don Igi, que se une a la desesperación de la Pepa, justo castigo a su sordidez moral, a su avaricia y a su cobardía (asesina al americano por la espalda), pero en la representación, el director de escena da un paso adelante, y Don Igi, por celos, termina ajusticiando también a una Pepa, desesperada, que no quiere vivir. Cuesta aceptar en la representación que estas obras menores de Valle-Inclán sean teatro de marionetas, siluetas o fantoches, parece demasiado modestia ante productos que, sin llegar a la excelencia de la serie de esperpentos de *Martes de Carnaval*, contienen ya todos los ingredientes de los mismos.

5.7. ANÁLISIS POR ESCENAS DE LA ROSA DE PAPEL: TEXTO Y REPRESENTACIÓN.

La obra se publicó en 1924 y tres años más tarde, el autor la incluyó en la recopilación *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. A partir de 1967 se volvió a representar en el Teatro *María Guerrero*, y desde entonces se han sucedido las distintas puestas en escena, pero siempre incluida dentro de las representaciones del *Retablo*. Si consideramos la obra de Valle Inclán, diremos que *La rosa de papel* y *La cabeza del Bautista* aparecieron en 1924 con el subtítulo de “novelas macabras”, pero años después Valle las incluyó con tres piezas más en el volumen titulado *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* con una variante, en el subtítulo rezaba “Melodramas para marionetas”. De este modo y aunque sabemos que el autor prestó poca atención a las divisiones de géneros, quedó incorporado para siempre el último subtítulo, a partir de lo cual estas composiciones encontraron residencia definitiva en el corpus teatral del autor español.

Tal vez es en esta obra donde la sensación de distanciamiento y de marioneta están más presentes entre las obras representadas en el montaje de *La Abadía*, pues podría ser, perfectamente, una tragedia, si no fuera por la comicidad que Simeón Julepe, el marido de la Encamada, aporta a una fábula absolutamente negra y macabra, con necrofilia incluida.

Floriana, la Encamada, una mujer de su casa, madre de tres hijos y esposa de un herrero, mujer joven y consumida por la vida dura, agoniza en su triste jergón. Ante los desprecios y la indiferencia que recibe de su marido, Simeón Julepe, un Hefaistos rudo, feo, anarquista de salón, ateo de boquilla, que no cojea, pero trastabilla a menudo por los efectos del exceso de alcohol, la Encamada logra atraer su atención y sus últimos cuidados al compartir con él el fruto de su avaricia, un burujo de tela donde esconde una enorme cantidad de billetes, y que , con un pie en la barca de Caronte, revela a su marido, sirviéndole como rehén para lograr realizar sus últimas voluntades. Tras una salida del marido a buscar los santos óleos para la esposa moribunda, aparecerán dos vecinas, la Musa y la Disa, que confortan a la agonizante en sus últimos momentos. Se presenta en casa el marido que, temiendo por el dinero, registra el camastro donde yace su mujer, la cual está a punto de expirar, con un ansia extremadamente codiciosa, sin respeto a la terrible situación ni con el más mínimo ápice de compasión por ella. No sabe Simeón Julepe que en ese breve entreacto entra su salida y la llegada de las vecinas, Floriana ha escondido el burujo del dinero en el fayado, bajo unas tablas del desván. Creyéndose robado, Simeón Julepe, entonado como de costumbre por la ambrosía de taberna, organiza un registro sistemático del jergón en los últimos instantes de la moribunda, no encontrando el maldito burujo, y pretendiendo obligar a las vecinas, bajo malos tratos y amenazas de muerte, a que devuelvan lo, supuestamente, robado. Entre tanto, la agonizante expira en medio de los gritos de las tres personas que la acompañan, sin que nadie le haga el más mínimo caso en la batalla bufa que se arma en busca del dinero y de la devolución de los cuartos.

Para completar el cuadro, los tres niños de la pareja, muy pequeños e instalados en el fayado, logran resolver el misterio comunicando a los presentes el escondite del dinero; y para colmo, igual que en el camarote minúsculo de los hermanos Marx, no dejan de aparecer vecinos, atraídos por la bronca organizada, y que ya acudían para interesarse por la agonizante y consolar al viudo, iniciando así el complejo ceremonial del velatorio que conduce al entierro, tan arraigado en la España de esas épocas. Un emotivo e hipócrita planto del viudo conduce a su salida de escena para encargarse del ataúd y organizar el entierro.

La vuelta a la normalidad se produce con el adecentamiento de la difunta, como previo paso a su velatorio y entierro, a cargo de las vecinas, la llegada del ataúd, la instalación de la rudimentaria capilla fúnebre, y los comentarios propios de estos casos, que, curiosamente, siempre van a parar al mismo sitio: al dinero ahorrado por la difunta, que se convierte en el oscuro objeto del deseo de la mayoría de los presentes.

El chusco regreso de Simeón Julepe coloca la guinda al pastel dramático: el herrero, más iluminado de lo común por efectos del anís con aguardiente, protagoniza una escena que recuerda aquella magistral del velatorio de Max Estrella, en *Luces de Bohemia*. Ante la belleza del cadáver que se le muestra, se desatan sus pasiones más ordinarias, un súbito enamoramiento necrófilo hacia quién despreció y maltrató hasta sus últimos momentos. Ante la escandalizada mirada de sus vecinos, que creen contemplar lo que el dolor puede perturbar a un ser humano, comienza una serie de requiebros escandalosos hacia el cadáver de su mujer que culminan en la extracción de la difunta del ataúd, y el intento de hacer el amor con los restos de lo que fue su compañera en vida.

Ahí intervendrá, por obra y gracia del autor, una llama postrera, una velita incendiaria que da buena réplica a los *incendios* de Simeón Julepe, provocando la ignición de las ropas de la difunta, del ataúd, y de la casa entera. El herrero, un hombre acostumbrado a las llamas, está tan íntimamente entrelazado con el cadáver de su esposa que comparte con él el destino de la pira improvisada, de las llamas purificadoras de los muchos pecados cometidos.

ANÁLISIS DEL TEXTO DRAMÁTICO Y DEL TEXTO ESPECTACULAR DE <i>LA ROSA DE PAPEL</i>

ACTO I

Situaciones dramáticas:

1. Interior de una casa. Solo dos actores: Simeón Julepe y su mujer, que es denominada como “la Encamada”, aunque su nombre es expresado por el marido a través de un diminutivo: “Florianita”. La situación dramática se desarrolla en dos partes. En la primera, de inicio, se desarrolla una discusión entre marido y mujer. Las circunstancias son muy especiales: él martillea en el yunque –su oficio es la herrería-, y ella, en la cama, muy gravemente enferma, siente llegar su final. Ante la indiferencia que muestra el marido por su estado, se produce la discusión por los golpes del herrero que, aparentemente, irían a terminar en la visita del marido a la taberna, pero en la segunda parte de la situación dramática, ella logra encelarlo con la avaricia, pues le confiesa poseer una gran cantidad de dinero que esconde en una especie de saquito. La constatación del dinero cambia la actitud del marido, que se presta al deseo de la moribunda de

que vaya a avisar al sacerdote para que le den la extremaunción. En la situación dramática hay una oposición jocosa entre la actitud religiosa de la mujer, y el anarquismo ateo del marido.

2.

Mismo

escenario. Comienza la situación dramática con una acción no verbal: la Encamada esconde su dinero en la parte superior de la casa, y vuelta a la cama, recibe la visita de dos vecinas, la Musa y la Disa. La conversación gira sobre la muerte próxima de La Encamada, que al final del acto entra ya en delirios precedentes de la muerte, simbolizándose en la figura de un gato imaginario.

3.

Mismo

escenario. Vuelve Simeón Julepe al interior de la casa, y al escenario. Está borracho. Ha ido a la taberna en vez de a solicitar los santos oleos, y ha traído unas rosquillas en su lugar. No ha olvidado el dinero de su mujer y teme por él a la vista de las cotillas. La Encamada continua con su delirio mortuorio, y expira en el registro de su cama por parte de su marido, buscando el dinero guardado. Al no encontrarlo [ha sido escondido en la situación dramática anterior] culpa a las vecinas, que no conocen el asunto y piensan que son fantasías de borracho. En la disputa que se arma entre las vecinas y Simeón Julepe, muere La Encamada sin que nadie la atienda. La avaricia domina la escena.

4.

Mismo

escenario. En la progresión de la disputa entre las vecinas y el marido, una de las mujeres advierte la muerte de Floriana. Es un pequeño remanso de paz antes de la continuación de la disputa, pues Simeón Julepe está convencido de

que las vecinas han robado a su difunta aprovechando su ausencia y el trance de ésta. La discusión va creciendo en intensidad, mientras comienzan los preparativos para el funeral. Hay un contrapunto irónico entre las acciones de las vecinas, preparando a la difunta, y el escrutinio al que somete Simeón Julepe a la cama, en busca del tesoro. La discusión degenera en amenazas de muerte, llegando al clímax cómico de la escena al desentenderse del cadáver, que rueda por el suelo. Recuerda la situación dramática al cómico funeral de Max Estrella.

5.

Mismo

escenario. Aparecen los tres hijos del matrimonio que son los únicos que se lamentan de la muerte de su madre. Mientras, Simeón Julepe y las dos vecinas están pasando de la fase verbal del enfrentamiento, a una fase violenta, donde los contendientes van exhibiendo armas improvisadas preparándose para la pelea. La presencia de un revólver en manos de Simón Julepe cambia la dinámica del enfrentamiento, y las vecinas buscan más la conciliación que la pelea. Hay un contrapunto divertido en el coro de las voces infantiles, que, a la postre resuelven la situación indicando el lugar donde su madre escondió el dinero. Simeón Julepe recompone el cadáver de su esposa y la tensión parece desaparecer.

6.

Mismo

escenario. Simeón Julepe desaparece por el fayado en busca del dinero y lo encuentra. Mientras, interviene un personaje nuevo, colectivo, las voces de los vecinos que, desde la calle, han venido a auxiliar a las vecinas al oír sus peticiones de ayuda y la discusión. El punto central de la obra, la avaricia,

aparece en primer plano cuando se desvela públicamente la asistencia del dinero. Termina la situación con el gesto simbólico de Simeón Julepe de echar la llave a los vecinos de fuera para que abran su casa. El espacio privado se va a transformar, inmediatamente, en espacio público. Y El dinero, también ha abandonado su condición privada para transformarse en un conocimiento general.

7.

Mismo

escenario. Ante la presencia del pueblo, Simeón Julepe efectúa una pantomima luctuosa abrazándose al cadáver de su mujer. Es teatro dentro del teatro. Una escena de transición que hace salir de escena al protagonista para encargar la caja del ataúd. La farsa melodramática se ha consumado.

8.

Mismo

escenario. Otra breve situación dramática de transición que da comienzo al duelo. En primer lugar los abandonados huérfanos, desnudos, que inician el funeral con sus lamentaciones.

9.

Mismo

escenario. El duelo ha comenzado y también los preparativos para el entierro. Son tres vecinas, la Disa, la Musa, y cuatro nuevos personajes que se identifican como La Comadre; Ludovica, la Mesonera ; Pepe, el tendero y una vieja . También intervienen el coro de los tres hijos de la difunta. Se cantan los hechos y virtudes de Floriana, en el tono laudatorio típico de los funerales. Se critica al marido, y aparecen y desaparecen los comentarios sobre la herencia, que planea en todas las mentes.

10.

Mismo

escenario. La difunta ha sido ya preparada y engalanada para su exposición pública ante sus convecinos y para su propio entierro. Aparece una rosa de papel, la que da título a la obra, que se coloca entre las manos del cadáver a falta de flores naturales. En estas dos últimas situaciones dramáticas hay un protagonista colectivo: el pueblo entero, como era natural en comunidades antiguas y muy pequeñas. Aparece La Pingona con el ataúd al hombro, acompañada de un muchacho con la tapa. El velatorio queda definitivamente instalado, y además de los laudes mortuorios al uso en estos casos, la conversación va derivando hacia el dinero ahorrado por la difunta, que disponía de más medios de los que parecía, vistas las calidades de las prendas con las que es amortajada. El resultado es galano y espectacular. El coro de críos interviene, de cuando en cuando, para introducir el necesario dramatismo ante la presencia de la muerte.

11.

Mismo

escenario. Insólita aparición del marido, Simeón Julepe, con una pomposa corona de pensamientos, y dos monólogos de carácter ateo que evidencian su embriaguez y sus ideas políticas. El alcoholismo era una lacra en el proletariado de la segunda mitad del siglo XIX, y principios del XX. El discurso de Simeón, patético y divertido al mismo tiempo, ofende a las vecinas (La Pingona, la Comadre, La Musa, La Disa) por el contenido profano y anticlerical. Poco a poco, Simeón Julepe queda impresionado por la visión tan bella y arreglada de la difunta, que le arrastra a darle un abrazo lujurioso, el último, en un tono ridículo que termina en la petición de embalsamamiento para la difunta.

12.

El final se

produce sin elementos verbales, en la acotación última. Simeón Julepe, borracho delirante, se precipita a abrazar el cadáver y provoca un incendio con las velas que lo acompañan , quemándose ambos, marido y mujer, en un final terrible donde las llamas purificadoras acaban con ambos. La muerte ha presidido todo el último acto dramático.

Escenas: aglutinan las situaciones dramáticas y son, en número, la mitad de las situaciones dramáticas:

1.- Escena matrimonial entre la Encamada, muy gravemente enferma, y su marido, Simeón Julepe, que comienza discutiendo con ella, y no dándole importancia a su estado, mientras trabaja golpeando en la fragua. Floriana, la Encamada, sabiendo que está al llegar su última hora, revela a su marido la gran cantidad de dinero que ha ahorrado en tantos años de sacrificios, y le manda a buscar el viático. Simeón Julepe, reticente en principio, cambia por completo de actitud hacia su mujer tras comprobar la existencia del dinero, y corre a la calle, para hacer su mandado. Comprende la primera situación dramática.

2.- Es una escena muy corta, Floriana, por desconfianza hacia las vecinas que la amortazarán, o hacia su marido, repta por el suelo hacia el desván donde están sus tres hijos y esconde su tesoro allí. Luego vuelve a rastras al camastro. Incluye la segunda situación dramática.

3.- Entran en escena, y en la casa, la Musa y la Disa, que tratan de consolar a la agonizante. Comienza el delirio de Floriana antes de la muerte. Está constituida por la mayor parte de la segunda situación dramática.

4.- Vuelve Simeón Julepe con los divinos sacramentos, y además, con una borrachera notable. Inmediatamente toda su preocupación será encontrar el dinero que su mujer ha ahorrado y escondido. Mientras tanto Floriana muere, y Simeón Julepe, solo pendiente del dinero, inicia una búsqueda del mismo por el camastro con una total falta de respeto e interés por su mujer muerta. Es una escena propia de la mejor comedia negra: el cadáver rodando por el suelo, Simeón Julepe, borracho, persiguiendo a las amigas de su mujer a las que acusa de ladronas, ellas pidiendo ayuda a gritos y enfrentándose al herrero con sus propias herramientas, y al final, Simeón Julepe recompone un poco la escena, sentando el cadáver de su mujer en un banco, y recupera un viejo revólver con el que encaña a la Musa y a la Disa. Se masca la tragedia chusca, evitada por el coro de los niños, que se hacen presentes en la obra, revelando el escondite del dinero de su madre. Llegan los vecinos, alarmados por las peticiones de ayuda de las amigas de la difunta, y sabedores del trance de muerte en que ésta acaba de entrar. Ante la evidencia de la muerte, y tras haber encontrado Simeón Julepe el dinero escondido, frente al coro de visitas, el marido actúa en su papel de viudo, entonando un sentido panegírico por su mujer muerta, devolviéndola a la dignidad del camastro (estaba tirada en el suelo, como un trapo), y proclamando las virtudes de la difunta, sobre todo concentradas en el dinero ahorrado que dejó. Luego, abandona la casa para encargarse de los

detalles del entierro. Está formada por la tercera, la cuarta y la quinta, la sexta y la séptima situaciones dramáticas.

5.- Comienzan los preparativos del entierro, iniciándose por la preparación de la difunta de la que se encargan las mujeres del pueblo. Hay rezos y alabanzas para la difunta, también cotilleos y murmuraciones, como corresponde a un velatorio de los antiguos. Vuelve a rememorarse el tema del dinero, y se hacen reflexiones filosóficas a partir de una botas nuevas que reedita el viejo tema del *Carpe diem*. Aparece una vieja con un ataúd para la difunta, y el velatorio queda definitivamente instalado, con Floriana completamente vestida de gala, expuesta dentro del ataúd, con los velones encendidos. Una vecina le coloca entre las manos la rosa granate de papel que da título a la obra. La conversación vuelve a girar sobre el dinero dejado por la difunta, anécdotas de su vida, y exposición de sus virtudes. Se desarrollan la octava, novena y décima situaciones dramáticas.

6.- Vuelve Simeón Julepe, borracho perdido, con una corona fúnebre y el orfeón al que pertenece, un grupo de alcohólicos republicanos y ateos como el protagonista. La impresión de la difunta, vestida espléndidamente, perturba al viudo, que deposita a sus pies la corona que ha traído, mientras el coro entona, con ritmo fúnebre, *La Marsellesa*. La visión de Floriana, atractivamente ataviada con la llamativa rosa entre las manos despierta los deseos carnales del borracho, que sin atender a razones la compara con una cupletista, la extrae del ataúd, y cuando la abraza, tumba una de las velas que prende inmediatamente las ropas de la difunta, el ataúd y al viudo que estaba abrazado al cadáver. La muerte se ha llevado, de nuevo, a la avara y a su

compañero que, además de codicioso, es alcohólico y lujurioso. El final comprende la undécima y duodécima situaciones dramáticas, a lo que se añadirá una escena final de cierre en relación con las escenas de transición.

5.7.1. : ESCENA 1

A)

EN EL TEXTO

PERSONAJE : LA ENCAMADA / LA FLORIANA		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	Es una mujer agonizante, muy consciente de su situación, y el estado de abandono en que van a quedar sus tres hijos. En el comienzo de la escena se puede ver la degradación en la que se encuentra su relación matrimonial, en los distintos reproches que le dedica a su marido: <i>¡Que me matas, renegado! (pág. 58) / ¡Borrachón! (pág. 58) / ¡Mal cristiano! (pág. 59) / ¡Mala casta! (pág. 59)</i> . A pesar de todo, y sabiendo que apenas le queda vida, le desvela a su marido la gran cantidad de dinero que ha conseguido ahorrar, tras lo cual la actitud de Simón Julepe cambia radicalmente: <i>En este burujo de trapos tengo cosidos siete mil reales (pág. 61). / ¡Tantos trabajos para juntarlos! [...] ¡La vida me cuestan! (pág. 61)</i> . Pero no se fía de él, y solo le deja palpar el saco donde los tiene escondidos: <i>Palparlo, sí (pág. 62)</i> ., encomendándole a su marido, con la golosina del dinero, el cuidado de sus hijos: <i>Simeón, procura mirar por los hijos, y no dejar mis sudores en la taberna (pág.64)</i> . Se muestra con el discurso lúcido de quien sabe que le queda poco tiempo en el mundo, y por encima de todo, es madre: <i>Pasa por la puerta de tía Pepa. Dile que venga para les lavar la cara a los críos y vestirles la ropa nueva. ¡Ángeles de Dios, que tan solo en el mundo se quedan! (págs.. 65 y 66)</i> . Por último le encarga a su marido que le traiga el viático y le indica donde queda escondido el dinero: <i>Bajo la rabadilla lo tengo. Date prisa, Simeón. ¡Quiero estar despachada! (pág. 66)</i> .
	TONO>	Es dramático, agónico, como corresponde a una persona que se está muriendo: <i>¡Que la cabeza se me</i>

		<p><i>parte! (pág. 58) / Hoy te dio la de trabajar porque me ves a morir (pág. 58). / ¡Mi Dios, sácame de este mundo! (pág. 58).</i> Además del dolor de la muerte presenta un tono desesperado por la situación de desamparo en que van a quedar sus tres hijos: <i>Simeón, procura mirar por los hijos, y no dejar mis sudores en la taberna (pág. 64). / Lo que te gastes en copas, a tus hijos se lo robas (pág. 64)./ ¡Ángeles de Dios que tan solos en el mundo se quedan! (pág. 66).</i> Se puede decir que su preocupación por el futuro de sus hijos, y la revelación del dinero ahorrado adquieren un tono testamentario, de persona que conoce que su tiempo se acaba: <i>¡Sé hombre de bien! (pág. 64) / ¡No me dejes sin los Divinos! (pág. 65) / ¡Quiero estar despachada! (pág. 66).</i></p>
2.Expresión corporal	MÍMICA>	<p>Floriana está en cama, muy grave, sin fuerzas, su mímica corresponde a una persona consumida: <i>Una mujer deshecha (pág. 58). / ¡Mi Dios, sácame de este mundo! (pág. 58) / ¡Avísame a los Divinos! (pág. 66).</i></p>
	GESTO>	<p>Son gestos de dolor, como corresponde a una persona en estado agónico. Al parecer debe estar muriendo de una neumonía provocada por la humedad y el mal tiempo: <i>¡Tantas mojaduras por esos caminos! ¡La vida me cuestan! (pág. 61),</i> pero en cualquier caso su estado físico no admite dudas: <i>incorporándose en el camastro, gime con las manos en los oídos (pág. 58) ./ ¡Que la cabeza se me parte! (pág. 58) / La Encamada se incorpora con un gemido (pág. 60). / ¡Quiero estar despachada! (pág. 66).</i></p>
	MOVIMIENTO>	<p>Salvo para los gestos de dolor no hay movimiento del personaje, pues se encuentra en la cama, cerca ya de su final, sin apenas fuerzas para moverse: <i>Una mujer deshecha, incorporándose en el camastro, gime con las manos en los oídos (pág. 58).</i></p>
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	<p>Debe representar a una moribunda, probablemente pálida, con mal color de piel, con ojeras y signos de dolor: <i>Una mujer deshecha, incorporándose en el camastro, gime con las manos en los oídos (pág. 58).</i></p>
	PEINADO>	<p>El pelo debe estar revuelto. Está en cama y gravemente enferma: <i>La Encamada se incorpora con un gemido (pág. 60).</i></p>

	TRAJE>	No se especifica en el texto, pero dado el propio sobrenombre del personaje, La Encamada, parece lógico pensar que debe llevar alguna especie de camisón.
4. TIEMPO>	Es un tiempo interno, final, de despedida, testamentario. Es el tiempo íntimo del matrimonio que el marido se niega a aceptar, pero que Floriana aprovecha para disponer el mundo cuando ella no esté, mediante algunas prolepsis: <i>¡Lo que amasaron mis sudores, tú lo derrocharás en la taberna! (pág. 62) / Ya lo tendrás. Espera que cierre los ojos (pág. 62). / Simeón, procura mirar por los hijos, y no dejar mis sudores en la taberna (pág. 64) ./ Lo que gastes en copas, a tus hijos se lo robas. ¡Sé hombre de bien! (pág. 64) / ¡Ángeles de Dios, que tan solos en el mundo se quedan! (pág. 66) / ¡Quiero estar despachada! (pág. 66).</i>	
5. ESPACIO>	El espacio es interno, íntimo, el de la casa donde además hay una fragua: <i>En una encrucijada de caminos, la fragua de Simeón Julepe (pág. 57). / Una mujer deshecha, incorporándose en el camastro, gime con las manos en los oídos (pág. 58). / ¡Deja ese martillar del infierno! (pág. 58).</i> Es un espacio de fuego, opuesto al exterior, de viento y lluvia: <i>El viento frío arrebuja la cortina cenicienta de la lluvia, que rebota en el umbral (pág. 60).</i> Es el lugar del refugio frente al exterior hostil: <i>¡Tantas mojaduras por esos caminos! ¡La vida me cuestan! (pág. 61).</i> Frente al hogar, se alza, sin embargo, otro espacio aún más contrario, que es el gran perjuicio familiar: <i>Simeón, procura mirar por los hijos, y no dejar mis sudores en la taberna (pág. 64). / Lo que te gastes en copas, a tus hijos se lo robas (pág. 64).</i> El alcoholismo, la gran lacra de comienzos del siglo XX, es el espacio opuesto a la vida familiar que encarna la Encamada.	
PERSONAJE : SIMEÓN JULEPE		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	Delata claramente su condición anarquista y atea: <i>¡El trabajo regenera al hombre! (pág. 58) / Yo respeto todos los fanatismos [referido a la religión] (pág. 65).</i> Es un hombre rudo, violento, que no reconoce sus defectos: <i>A mí la calumnia no me mancha (pág. 58). / Tendré que ausentarme por no zurrarte la pandereta (pág. 60). / ¡Me sobra educación, Floriana! (pág. 65),</i> aunque también se muestra ocurrente e irónico: <i>Me quedé sordo de un aire (pág. 60). / ¿Qué pasa en Cádiz? (pág. 61/ ¡No seas Traviata! (pág. 61).</i> Su discurso cambia cuando aparece el dinero, entonces

		se muestra un Simeón nuevo, de lo más atento con su mujer, responsable, decente: <i>¡Pues parece dinero! (pág. 62) / ¿Lo tienes bien contado? (pág. 63) / ¡Una heroína! No hay más. ¡Una heroína de las primeras! (pág. 64) / También yo conozco mis deberes (pág. 64). / ¡Me sobra educación, Floriana! (pág. 65).</i> Tal vez porque no lo quiere ver, o porque no quiere ocuparse de ello, niega la gravedad de la enfermedad de su mujer: <i>¡Floriana, con ese patetismo me la estás dando! ¡Hablas como si ya fueses propiamente un cadáver! (pág. 66).</i>
	TONO>	El tono elocutivo de Simeón es muy cambiante, siendo el dinero lo que produce el cambio en su tonalidad. Primero, se muestra entonado: <i>tiene a bordo cuatro copas (pág. 58).</i> , sarcástico : <i>A mí la calumnia no me mancha (pág. 58).</i> ; violento: <i>Tendré que ausentarme por no zurrarte la pandereta (pág. 60).</i> , y ausente hacia los requerimientos de su mujer: <i>Me quedé sordo de un aire (pág. 60).</i> Pero cuando aparece el dinero celosamente guardado por Floriana, aparece el lado codicioso de Simeón: <i>¡A ver ese burujo! (pág. 62) / ¿Es puro billete? (pág., 63),</i> que le lleva a fingirse un marido atento y ejemplar: <i>¡Eres propiamente una heroína! (pág. 62) / Tendrás cuanto desees. Eso y mucho más te mereces (pág. 65).</i> La avaricia ha hecho su entrada en la obra.
2.Expresión corporal	MÍMICA>	En principio la propia de un herrero trabajando en la fragua: <i>Simeón Julepe, aire extraño, melancolía de enterrador o de verdugo, tiene a bordo cuatro copas. Bate el hierro (págs. 57 a 58).</i> En la discusión inicial con su mujer se muestra amenazador: <i>Florianita, atente a las consecuencias (pág. 59).</i> , y despectivo: <i>¡No seas pelma! (pág. 60).</i> Luego aparecerá el hombre interesado, más codicioso que avaro: <i>¡Pues parece dinero! (pág. 62),</i> y entonces su tono se dulcifica hacia su mujer, y termina mostrándose como marido atento, apreciando a su mujer, aunque realmente lo que aprecia es el dinero: <i>Tendrás cuanto desees. Eso y mucho más te mereces (pág. 65). / ¡Una heroína propiamente! (pág. 66).</i>
	GESTO>	Acompañará a la mímica, mostrándose sarcástico con su mujer y despreciativo: <i>¡No caerá esa breva! (pág. 59) / Me quedé sordo de un aire (pág. 60).</i> , llegando incluso a la amenaza violenta: <i>Tendré que ausentarme por no zurrarte la pandereta (pág.</i>

		60). / <i>¿Qué pasa en Cádiz? (pág.61), pero en cuanto el personaje detecta dinero, aparecen los gestos de codicia: ¡A ver ese burujo! (pág. 62) / ¿Es puro billeteaje? (pág. 63), ¡Pues parece dinero! (pág. 62). En estos diálogos los gestos de codicia tienen que expresarse de manera evidente, para después pasar a los gestos de halago y servilismo, cegado por el dinero de la Encamada: ¡Una heroína! No hay más. ¡Una heroína de las primeras! (pág. 64) / Tendrás cuanto deseas. Eso y mucho más te mereces (pág. 65)., y de ahí a la negación de la evidencia: ¡Floriana, con ese patetismo me la estás dando! / ¡Hablas como si ya fueses propiamente un cadáver! ¡No hay derecho! (pág.66).</i>
	MOVIMIENTO>	Al contrario que Floriana, Simeón Julepe sí transita por la escena, pues comienza la representación en la fragua, trabajando: <i>Simeón Julepe, aire extraño, melancolía de enterrador o de verdugo, tiene a bordo cuatro copas. Bate el hierro (págs. 57 a 58)., después se acercará a su mujer, para tantear el burujo del dinero: ¡A ver ese burujo! (pág. 62), y terminará saliendo a cumplir los recados que le ha encomendado su mujer, avisar a una vecina y traerle los divinos sacramentos: JULEPE se afirma la gorra, y sale contoneándose (pág.67).</i>
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	Es un hombre rudo, curtido por el fuego de la fragua: <i>Pálido, tiznado, con tos de alcohólico (pág.57).</i>
	PEINADO>	La acotación no lo deja claro, se puede referir a barbas apostólicas, perillas alargadas, bigotes abundantes, pelo largo: <i>Pálido, tiznado, con tos de alcohólico y pelambre de anarquista (pág. 57). Resulta más claro que usa gorra: Estarás con la gorra quitada cuando entre el Rey del Cielo (pág. 65). / JULEPE , ladeándose la gorra, se dirige a la puerta (pág.60).</i>
	TRAJE>	En principio debe vestir ropas de trabajo, probablemente un mandil de cuero, de cuerpo entero, con el que trabaja la fragua, pues al comienzo de la escena, se encuentra en ella dedicado a su oficio: <i>Simeón Julepe, aire extraño, melancolía de enterrador o de verdugo, tiene a bordo cuatro copas. Bate el hierro (págs. 57 a 58).</i>
4. TIEMPO>		Es una escena inicial, en tiempo lineal y presente: <i>Simeón Julepe,</i>

	<p><i>aire extraño, melancolía de enterrador o de verdugo, tiene a bordo cuatro copas. Bate el hierro. Una mujer deshecha, incorporándose en el camastro, gime con las manos en los oídos: (pág. 58). Sin embargo, se incorporan algunas prolepsis: ¡Los que amasaron mis sudores, tú lo derrocharás en la taberna! (pág. 62) / Lo que gastes en copas, a tus hijos se lo robas. ¡Sé hombre de bien! (pág. 64) .A diferencia de su mujer es un hombre al que su salud le extiende mucho tiempo por delante, e inesperadamente, con el dinero que ella ha ahorrado, puede ser un tiempo feliz, de placer.</i></p>
<p>5. ESPACIO></p>	<p>Simeón Julepe efectúa un viaje de dentro a afuera, del interior al exterior, pues, a diferencia de su mujer, es un personaje con la vitalidad suficiente para moverse bien, y por la enfermedad de ella, tiene que moverse por los dos. Comienza en la fragua, que se supone forma una unidad con la casa pues su mujer escucha perfectamente los golpes sobre el yunque: <i>En una encrucijada de caminos, la fragua de Simeón Julepe (pág. 57). / Bate el hierro. Una mujer deshecha, incorporándose en el camastro, gime con las manos en los oídos: [...] ¡Deja ese martillar del infierno! (pág.58).</i> Hay un amago de Simeón Julepe de salir hacia la taberna, así que debe colocarse cerca de la puerta de la casa: <i>Tendré que ausentarme por no zurrarte la pandereta (pág. 60). / JULEPE, ladeándose la gorra, se dirige a la puerta (pág. 60).</i>, pero le detiene la codicia, cuando su mujer le anuncia la cantidad de dinero ahorrada, y él quiere comprobarlo: <i>¡A ver ese burujo! (pág. 62) / ¿Es puro billeteaje? (pág., 63), ¡Pues parece dinero! (pág. 62).</i> A partir de ahí, ya no se despegará de la cama de la moribunda, por avaricia y codicia, hasta que la Encamada le mande afuera, para hacer dos recados: <i>LA ENCAMADA: Toma soleta. JULEPE se afirma la gorra, y sale contoneándose (pág. 67).</i></p>

FUERA DEL ACTOR:		
6.Espacio escénico	ACCESORIOS>	<p><i>*Un yunque, y útiles de herrería, especialmente un martillo: En una encrucijada de caminos, la fragua de Simeón Julepe (pág. 57). / Bate el hierro. Una mujer deshecha, incorporándose en el camastro, gime con las manos en los oídos: [...] ¡Deja ese martillar del infierno! (pág.58).</i></p> <p><i>*Un camastro: Una mujer deshecha, incorporándose en el camastro, gime con las manos en los oídos: (pág.58).</i></p>

		<i>*Un burujo con dinero dentro: En este burujo de trapos tengo cosidos siete mil reales (pág. 61).</i>
	DECORADO>	El propio de una casa rural, grande, donde cohabitan el taller de la herrería y la casa familiar: <i>En una encrucijada de caminos, la fragua de Simeón Julepe (pág. 57).</i> La fragua y la habitación del matrimonio deben estar muy cerca, y a la vista: . <i>Una mujer deshecha, incorporándose en el camastro, gime con las manos en los oídos: [...] ¡Deja ese martillar del infierno! (pág.58).</i> La puerta de acceso a la casa debe aparecer en algún lugar bien visible: <i>JULEPE , ladeándose la gorra, se dirige a la puerta (pág.60). JULEPE se afirma la gorra, y sale contoneándose (pág. 67).</i>
	ILUMINACIÓN>	La luz natural y exterior debe ser muy pobre por la hora y las condiciones climatológicas: <i>Lívidas luces de la mañana. Frío, lluvia, ventisquero (pág. 57). / El viento frío arrebuja la cortina cenicienta de la lluvia, que rebota en el umbral (pág. 60).</i> , pero la fragua está encendida, y eso debe proyectar un resplandor rojizo hacia el interior de la casa: <i>Simeón Julepe, aire extraño, melancolía de enterrador o de verdugo, tiene a bordo cuatro copas. Bate el hierro (págs. 57 a 58).</i>
7.Efectos sonoros no articulados	MÚSICA>	No hay indicaciones musicales en las acotaciones.
	SONIDO>	Claramente el del martillo sobre el yunque al principio de la escena: <i>Simeón Julepe, aire extraño, melancolía de enterrador o de verdugo, tiene a bordo cuatro copas. Bate el hierro (págs. 57 a 58). ¡Que la cabeza se me parte! ¡Deja ese martillar del infierno! (pág. 58).</i>
8. TIEMPO>	El tiempo la obra es lineal, presente, que aglutina a dos personas con una proyección temporal muy distinta, la de la Encamada, que se está quedando sin tiempo: <i>¡Que me matas, renegado! (pág. 58) / ¡Mi Dios, sácame de este mundo! (pág. 58) / Pasa por la puerta de tía Pepa. Dile que venga para lavar la cara a los críos y vestirles la ropa nueva. ¡Ángeles de Dios, que tan solos en el mundo se quedan! (pág. 66).</i> Ante la finalización de tiempo presente, a Floriana sólo le queda el recuerdo del pasado: <i>¡Tantos trabajos para juntarlos! ¡Tantas mojaduras por esos caminos! ¡La vida me cuestan! (pág. 61).</i> , y la prolepsis del futuro sin ella: <i>Simeón, procura mirar por los hijos, y no dejar mis sudores en la</i>	

	<i>taberna (pág. 64). / Lo que te gastes en copas, a tus hijos se lo robas (pág. 64)./ ¡Ángeles de Dios que tan solos en el mundo se quedan! (pág. 66). ¡Sé hombre de bien! (pág. 64).</i>
9. ESPACIO>	<p>Es un espacio interior, el de una casa grande con fragua: <i>En una encrucijada de caminos, la fragua de Simeón Julepe (pág. 57). / Bate el hierro (pág. 58).</i> La casa, el espacio íntimo será, posiblemente una sola estancia con la fragua, o estarán muy próximas, pues el camastro matrimonial se encuentra junto a la fragua: <i>Una mujer deshecha, incorporándose en el camastro, gime con las manos en los oídos: ¡Que me matas, renegado! ¡Que la cabeza se me parte! ¡Deja ese martillar del infierno! (pág. 58).</i> Frente al espacio interior, de enfermedad, dolor, y frialdad matrimonial se alza el exterior para ambos: la taberna, el orfeón, los amigos y la política, para Julepe: <i>Simeón alterna su oficio del yunque con los menesteres de orfeonista y barbero de difuntos (pág. 57). / Es orador de taberna y el más fanático sectario del aguardiente con anís (pág. 57)./ JULEPE, ladeándose la gorra, se dirige a la puerta (pág.60).</i> Para Floriana, el exterior son el trabajo brutal y las comadres, las amigas: <i>¡Tantas mojaduras por esos caminos! ¡La vida me cuestan! (pág. 61). / Pasa por la puerta de tía Pepa. Dile que venga para les lavar la cara a los críos y vestirles la ropa nueva. ¡Ángeles de Dios, que tan solos en el mundo se quedan! (pág. 66).</i> Ambos espacios son distintos, y enfrentan la intimidad del hogar con la dimensión social del matrimonio, pero, en principio, solo son opuestos para Floriana en cuanto que valora negativamente la relación de su marido con ellos, siendo el alcoholismo un problema fundamental a principios de siglo de embrutecimiento de la clase proletaria: <i>Simeón, procura mirar por los hijos, y no dejar mis sudores en la taberna (pág. 64) / Lo que te gastes en copas, a tus hijos se lo robas (pág. 64)/.</i> Existe otro espacio interior más significativo para la obra, y es el interior del burujo, donde anidan los billetes que ha amasado Floriana en una vida de privaciones, y que codicia su marido: <i>LA ENCAMADA: En este burujo de trapos tengo cosidos siete mil reales (pág. 61). / SIMEÓN JULEPE: ¡A ver ese burujo! (pág. 62).</i></p>

A)

EN

LA

REPRESENTACIÓN

ESCENA 1

PERSONAJE : LA ENCAMADA / LA FLORIANA		
1.Texto	PALABRA>	Es una mujer agonizante, muy consciente de su

pronunciado		situación, y el estado de abandono en que van a quedar sus tres hijos, de hecho expresará toda su angustia por ellos en un grito emotivo: <i>¡Ángeles de Dios, que tan solos en el mundo se quedan!</i> (01:07:06 a 01:07:10). En el comienzo de la escena se puede ver la degradación en la que se encuentra su relación matrimonial, en los distintos reproches que le dedica a su marido. La reacción de Simón Julepe es machista y muy llamativa, pues a sus requerimientos la contesta con diversas amenazas gestuales. Floriana, que está agonizando, pero no es tonta, sabe cómo encelar a su marido, para que haga lo que ella quiere, y en este caso lo consigue desvelando su gran secreto: la gran cantidad de dinero que ha conseguido ahorrar, tras lo cual la actitud de Simeón Julepe cambia radicalmente. Es un momento clave de la obra, cuando Floriana le dice con avaricia, despertando la codicia de su marido: <i>¡Ya lo tendrás! Espera que cierre los ojos</i> (01:06:28 a 01:06:32). A partir de este momento hay un cambio de actitud completa en Simeón Julepe, y Floriana, que ya sabe que le tiene dominado, y afirma su poder cuando le dice con energía dónde tiene escondido el dinero, que sigue siendo suyo: <i>Bajo la rabadilla lo tengo</i> (01:08:26)., tras lo cual ya solo se preocupa de esperar a los divinos sacramentos y poder morir a gusto.
	TONO>	Es dramático, agónico, como corresponde a una persona que se está muriendo, que grita de dolor (01:05:02), resultando aún más grave por la falta de cuidados y las amenazas que recibe de su marido. Lo más intenso en su tono dramático es cuando se desespera por el futuro de sus hijos: <i>¡Ángeles de Dios, que tan solos en el mundo se quedan!</i> (01:07:06 a 01:07:10), y resulta muy llamativo el tono avariento con el que habla del dinero, a partir de 01:06:28, <i>¡Ya lo tendrás!</i> , y la codicia con que habla de la cantidad ahorrada, alcanzando el culmen en la expresión: <i>¡Billete de a ciento!</i> (01:07:10) que nos da una idea aproximada del pecado capital que la domina: la avaricia y la codicia.
2.Expresión corporal	MÍMICA>	Floriana está en cama, muy grave, sin fuerzas, su mímica corresponde a una persona consumida, de hecho no se levanta de la cama, y se incorpora con mucha dificultad, ayudándose de los barrotes del cabecero. Sin embargo, llama mucho la atención que en la pugna con su marido por el burujo del

		dinero, tengas más fuerzas que el herrero, y no suelte la hucha de tela a pesar de los estirones que le da Simeón Julepe: <i>No te lo lleves</i> (01:06:46 a 01:06:49). En esa pugna entre la moribunda y el herrero se aprecia la avaricia de Floriana, que se sigue preocupando por su dinero a un paso de la muerte.
	GESTO>	Son gestos de dolor de cabeza, como corresponde a una persona en estado agónico, muy acentuados al principio de la escena, en consonancia con el martillar del herrero (01:04:10), luego serán sustituidos por gestos de miedo ante las amenazas de agresión física que sufre por parte de su marido (01:04:46/01:05:01/01:05:06/ 01:05:12/01:06:17). En los tiempos actuales lo interpretaríamos como maltrato de género, sin duda, pero parece muy veraz del tipo de relación matrimonial vigente a principios del siglo XX. Todo cambia cuando aparece el dinero, y entonces llama mucho la atención la gestualidad avara y codiciosa de Floriana, (01:07:06 a 01:07:10) que revela un carácter y una forma de ser, a pesar de estar en sus últimos momentos.
	MOVIMIENTO>	Salvo para los gestos de dolor no hay movimiento del personaje, pues se encuentra en la cama, cerca ya de su final, sin apenas fuerzas para moverse, permanece toda la escena en el camastro, al cual se incorpora en la escena de transición anterior (01:02:25) hasta el final de la primer escena (01:08:47).
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	Representa una moribunda, la cara pálida, cenicienta, con grandes y visibles ojeras envueltas en una exagerada sombra de ojos azul (para que lo pueda ver el público), con dos líneas verticales anchas, oscuras, marrones, en sentido oblicuo (01:05:06) a lo largo de las mejillas. La impresión que produce La Encamada es como estar ante un cadáver. Al comienzo de la escena la cara está oculta por un velo de novia blanco, no incluido en el texto, tras el cual hay una máscara rígida que es retirada, un instante antes de la representación por la vieja del ataúd .
	PEINADO>	El pelo está revuelto, aunque recogido por una cinta ancha, de un rosa pálido, con una flor de tela cosida en la parte superior (01:05:06).
	TRAJE>	Lleva un camisón blanco de manga corta con

		puntillas discretas en cuello y mangas (01:05:06). Acentúa el color la sensación cadavérica del personaje. Solo se puede apreciar el camisón hasta medio cuerpo, pero en la escena de transición se aprecia que llega hasta un poco por encima de la rodilla (01:02:00).
4. TIEMPO>	Es el tiempo íntimo de la cotidianidad del matrimonio. Es un periodo donde caben muchas actitudes y sentimientos, que en el caso de Floriana es la parte terminal de la enfermedad que la aqueja y la mantiene postrada en el camastro (a lo largo de toda la escena 01:02:44 a 01:08:47). En este periodo habrá momentos para la discordia matrimonial (01:04:46/ 01:05:01/ 01:05:06/ 01:05:12/ 01:06:17), con maltrato incluido; para acordarse de los hijos: <i>¡Ángeles de Dios, que tan solos en el mundo se quedan!</i> (01:07:06 a 01:07:10), y para la avaricia: <i>Bajo la rabadilla lo tengo</i> (01:08:26), aunque la muerte, tan próxima, esté acechando.	
5. ESPACIO>	El espacio es, durante toda la escena el mismo para Floriana, el camastro, ya que está tan gravemente enferma que no puede desplazarse, ni ir a otro sitio (01:02:44 a 01:08:47). El camastro y Floriana, sin embargo, ocupan el sitio esencial, el aleph de la representación, el ombligo del mundo, pues en su interior se guarda el burujo del dinero y cuando aparece (01:06:28) todo queda trastocado.	





Floriana, en dos instantes, con el burujo del dinero, protegiéndolo a un paso de su propia muerte.

PERSONAJE : SIMEÓN JULEPE

1.Texto pronunciado	PALABRA>	Aparece trabajando la forja y recitando algún mantra anarquista (aunque de origen masón): <i>El trabajo regenera al hombre (01:04:34)</i> . Enseguida apreciamos la mala relación con su mujer enferma, a la que no hace caso, y contesta con sarcasmos: <i>A mí la calumnia no me mancha (01:04:49)</i> . Esta actitud se mantiene en su discurso hasta que aparece el dinero ahorrado por Floriana (01:06:38), una vez palpado el burujo del dinero se muestra obsequioso, atento, interesadamente laudatorio, e incluso servil: <i>¡Eres propiamente una heroína! (01:06:47)</i> , quejándose, muy hipócritamente del dolor que le causa la cercanía a la muerte de Floriana, proximidad que considera exagerada: <i>¡No hay derecho! (01:08:17)</i> . El cambio de su discurso tiene una causa clara: el burujo del dinero. La codicia ha entrado, con fuerza, en el corazón de Simeón Julepe, y se representa claramente al final de la escena, cuando, ya en el exterior, ríe codiciosamente, señala al cielo y salta de alegría (01:08:51 a 01:08:55).
	TONO>	El tono elocutivo de Simeón es muy cambiante, siendo el dinero lo que produce el cambio en su tonalidad.

		<p>Primero es desabrido, desdeñoso, mostrando hartazgo de la enfermedad de su mujer, y ningún cariño: <i>¡No caerá esa breva!</i> (01:04:54). Luego, cuando aparece el burujo del dinero (01:06:38), se despierta la codicia : <i>¿Lo tienes bien contado?</i> (01:07:00). Tras esto aparecerá la amabilidad, la comprensión, el cariño y la atención a su mujer moribunda: <i>Tendrás cuanto deseas</i> (01:07:39).</p>
2.Expresión corporal	MÍMICA>	<p>Es un personaje con una mímica muy rica, comenzando por la inicial, trabajando sobre el yunque (01:04:10), y luego, cuando habla con su mujer, continuamente interacciona acompañando el mensaje verbal con mucho movimiento de brazos y de manos (01:07:12). La codicia que se le despierta se advierte claramente en el intento de hacerse con el burujo del dinero (01:06:46), a partir de lo cual cambiará de tal manera su actitud hacia su esposa que, incluso, llegará hasta a hacerle una reverencia servil (01:07:39).</p>
	GESTO>	<p>Acompañará a la mímica, pero tal vez lo más impactante para el espectador son los gestos y amagos de agresión hacia su mujer, antes de la aparición del dinero(01:04:46/ 01:05:01/ 01:05:06/ 01:05:12/01:06:17), amenazándola con el martillo, con los brazos, con los puños, incluso llegando a golpear el cabecero de forja con el propio martillo de herrero (01:05:06). Estos gestos contrastan con los que seguirán a la aparición del burujo, con fingido sentimiento de estar siendo asustado por su mujer en cuanto a la gravedad de su enfermedad: <i>¡No hay derecho!</i> (01:08:17), que acompaña con un lloriqueo hipócrita.</p>
	MOVIMIENTO>	<p>Al contrario que Floriana, Simeón Julepe sí transita por la escena, pues comienza la representación en la fragua, trabajando (01:04:10), y luego permanece junto al camastro donde está su mujer (01:04:47 a 01:08:47), con un intento de abandono del hogar : <i>¡No seas pelma!</i> (01:05:24), y finalizando con la salida de la casa, para ir a buscar los divinos sacramentos para su mujer moribunda (01:08:47).</p>
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	<p>Es un hombre grande, con la cara tiznada, moreno, y con unas cejas en contacto muy prolongadas (01:03:51).</p>
	PEINADO>	<p>Está mal afeitado, pero no lleva barba ni bigote. El</p>

		pelo le escasea en las entradas y en la parte central de la cabeza, y no lo lleva largo (01:03:51).
	TRAJE>	Lleva un mandil de cuero, casi hasta las rodillas, para el trabajo de la herrería, del cual se despojará enseguida, con la intención de salir de casa (01:05:29). Viste con unos pantalones marrones, una camisa rayada también en tono marrón, y por las mangas de la camisa asoman las de una camiseta sucia de manga larga. Calza unas alpargatas negras, de cordones, muy gastadas en las que se aprecia el calcetín blanco, basto. Para salir a la calle utiliza una gorra negra, de lana, con orejeras. Da un aire menestral, proletario, pobre y remendado.
4. TIEMPO>	Es el tiempo íntimo de la cotidianidad del matrimonio. En el caso de Julepe, su tiempo profesional, de trabajo en la fragua (01:02:44 a 01:04:54), que se ve interrumpido por la discusión con su mujer, que conducirá a la aparición del burujo del dinero (01:06:38). A partir de aquí será el tiempo de la codicia, para cuyo fin se convierte en atento marido, con acciones de alabanza de la ahorradora, que incluyen hasta una reverencia (01:07:39), y lloriqueos hipócritas por quien pronto le va a dejar solo..., y rico (01:08:17).	
5. ESPACIO>	Es el espacio propio de Simón Julepe, su herrería (01:02:44 a 01:04:54), y su casa, donde agoniza su mujer. Por ese lugar transita y se desplaza, de la fragua al dormitorio, de allí hacia el exterior ((01:05:24), pero cuya salida no se consumará hasta el final de la escena (01:08:47), pues hay otro espacio más atractivo que hará acto de presencia: el burujo del dinero. A partir de ahí se abre el espacio abyecto, aunque muy cómico, de la codicia (01:06:28) y la hipocresía, centrada en una atenta servidumbre hacia su esposa moribunda a la que no hacía caso en el comienzo de la escena. Al contrario que su mujer, Simón Julepe es un personaje que oscila entre lo exterior (la taberna, los amigos anarquistas) y el interior (el trabajo, la familia, los hijos). En esa oscilación anda, pero lo que van decantando su movimiento espacial, su polo de atracción, va a ser el dinero, que está escondido en el espacio interior privado de su casa, y del camastro de Floriana. Ese será su centro de gravedad, el punto medio del círculo dramático.	



Simeón Julepe amenaza a su mujer con el martillo de herrero.



Amago de bofetada que no se concreta. Simeón Julepe maltrata a su mujer

PERSONAJE : LA VIEJA DEL ATAÚD		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	No habla, es un personaje recurrente en las escenas de transición entre el final de una obra y el comienzo de otra. Se caracteriza por ir siempre cargada con un pesado ataúd encima. Simboliza la muerte, y aparecerá, como es lógico, al final de la representación. Su presencia no está incluida en el texto.
	TONO>	No habla, y no hay, por tanto, tono elocutivo.
2.Expresión corporal	MÍMICA>	Es un personaje con una mímica repetitiva, ligada siempre al objeto, al ataúd. En este caso aparece al comienzo de la escena (01:02:38) colocando

		unos tabloncillos, en el exterior de la casa-fragua para poder alcanzar la misma por encima de los charcos y el barro que la circundan. Son tres tablas que quedarán hasta el final de la representación, simbolizando el exterior. Luego detiene el tiempo, entra en casa, efectúa una serie de acciones (retirada de la flor de Floriana, y de las máscaras de los personajes) y abandona la casa para que continúe el tiempo escénico.
	GESTO>	Los más simbólicos los efectúa dentro de la casa, llevándose la flor roja (01:03:37), la rosa de papel símbolo de la pasión amorosa, que en la escena de transición le entrega Simeón Julepe a su mujer (01:02:27), como prenda de amor, y que ella guarda en el pecho. Esta rosa de papel solo volverá a aparecer al final de la representación jugando un papel importantísimo. También resulta significativo las retiradas de las máscaras de los personajes (01:03:28 para Floriana, y 01:03:49 para Simeón Julepe), máscara rígida con velo de novia para ella, y máscara rígida, muy parecida al verdadero rostro para él. Tras esta retirada de máscaras, tan simbólica, comienza la propia representación (que se convierte en un juego de máscaras).
	MOVIMIENTO>	El movimiento del personaje identificado más tarde, en la representación, como la vieja del ataúd, está asociado siempre a un féretro de madera que transporta hasta el centro del escenario, en las escenas de transición entre representaciones, y en el cual entran o salen, los personajes protagonistas de las obras representadas, o de las que se van a representar (01:01:44). En este caso se produce una variación significativa: aparece en escena sin el ataúd, desde la derecha, el exterior (01:02:27), colocando tablas para andar por encima del agua y del barro, paraliza el tiempo escénico de los demás personajes (01:03:07), penetra en la casa, roba la rosa de papel, quita las máscaras a los personajes, y vuelve al mundo exterior (01:04:08) con lo que la representación continua, desapareciendo de escena por el mismo lugar que había entrado.
3. Apariencia	MAQUILLAJE>	No se aprecia, pues viene con una máscara gris, hecha con trapos y vendas de escayola. La parte de

externa		los ojos y la nariz es blanca.
	PEINADO>	No se aprecia por la máscara completa que utiliza, envuelta la parte superior de la cabeza por un pañuelo de arpillera basta de color carne, un rosado desvaído.
	TRAJE>	Viste como una abuela rural y pobre, con saya larga, clara, botas también claras, chaqueta gris, con pañuelo gris de arpillera, muy basto, y mitones negros.
4. TIEMPO>	Es el tiempo sin tiempo, el de los demás, pues ella simboliza a la muerte, y es por tanto atemporal y eterna. Cuando llega a la casa, a por la flor (la pasión, el amor, tal vez incluso la salud de Floriana) y a por las máscaras de los personajes (01:03:28 y 01:03:49), se detiene el tiempo, el movimiento, la vida. Luego, cuando abandone la fragua, el minuterio volverá a correr (01:02:27 a 01:03:37), pero ya nada será lo mismo. El personaje es aún más simbólico por sus apariciones con el ataúd en las escenas de transición, y el que haya tendido un puente (simbolizado en esas tablas de madera con las que llega a la casa) no augura nada bueno.	
5. ESPACIO>	La muerte no tiene espacio propio, es, siempre, un habitante del exterior, y como tal se muestra. Llega a la casa desde fuera, desde las sombras (01:02:27), paraliza el tiempo y el movimiento, sustrae la rosa de papel a Floriana, y las máscaras de los dos personajes de la representación, y una vez cumplido el trabajo, desaparece silenciosamente (01:03:37), como la propia muerte. Es un personaje sin tiempo, que transita por el tiempo y el espacio de los otros.	



La vieja del ataúd, deteniendo el tiempo y el presente de los actores, se aproxima a por la rosa de papel.

FUERA DEL ACTOR:

u	ACCESORIOS>	<p>*<u>Un yunque, y útiles de herrería, especialmente un martillo</u>: con el que golpea el yunque Simeón Julepe y amenaza a Floriana (01:05:12).</p> <p>*<u>Un camastro</u> (con cabecero de forja, camastro con colchón delgado y mantas grises, bastas, de lana, con banda blanca en el borde superior, y una arquilla de madera en la que se apoya el camastro, a modo de piecero): permanece constantemente durante todo el tiempo de representación (01:02:41 a 01:08:47).</p> <p>*<u>Un burujo con dinero dentro</u> (01:05:44): cuando aparece ya nada vuelve a ser igual.</p> <p>* <u>La flor roja de papel</u> (01:03:37): que le será sustraída a Floriana por la vieja, por la muerte, no apareciendo hasta el final de la representación.</p> <p>* <u>Tres tablones de madera</u>: que la vieja del ataúd, la muerte, coloca antes de entrar en la casa, para no pisar el barro y los charcos. Permanecerán hasta el final de la representación.</p> <p>*<u>La escalera de acceso al desván</u>: una tabla con varios listones a modo de peldaños que permite acceder a un nivel superior, al desván. Es pobre,</p>
---	-------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

		<p>rústica y práctica.</p> <p><u>Una llave</u>: de forja, negra, que utiliza Simeón Julepe para abrir la puerta de la casa (01:06:08).</p>
	DECORADO>	Representa dos espacios: a la derecha, el exterior, el barro, el frío, la lluvia, donde están colocados los tablones de acceso a la casa. A la izquierda del escenario, la casa-fragua, el espacio interior y familiar. Es un decorado muy sencillo: un yunque, un camastro y una escalera de acceso al desván.
	ILUMINACIÓN>	Parte de un fundido a negro donde sólo se aprecia la coloración roja de las llamas de la fragua (01:02:43). Luego se complementa con un rectángulo de luz blanca, intensa, cenital, que se proyecta, en sentido oblicuo sobre la cama de Floriana, iluminándola y dando a la moribunda un aspecto más tétrico aún.
7.Efectos sonoros no articulados	MÚSICA>	En la escena de la transición, y justo hasta el comienzo de la primera escena, suena la <i>Marsellesa</i> , a ritmo lento de vals. No hay más efectos musicales en la primera escena.
	SONIDO>	Se advierten dos muy significativos: el del viento, que acompaña la presencia de la muerte, la vieja pingona, durante su visita a la casa-fragua (01:02:27 a 01:03:37), y el sonido de los martillazos que propina (ocho en total), Simeón Julepe al yunque en el comienzo de la escena (01:02:46 a 01:03:06), simbolizando la brutalidad del personaje, y su oficio.
8. TIEMPO>	<p>El tiempo de esta escena es lineal, presentando un tiempo íntimo, casero, en la casa-fragua, con dos momentos muy marcados: desde su comienzo hasta la aparición del burujo (01:02:41 a 01:06:38), que es el tiempo del desprecio del marido hacia la mujer, la desatención, la brutalidad (01:04:46/ 01:05:01/ 01:05:06/ 01:05:12/ 01:06:17); y luego comenzará el tiempo de la avaricia (01:06:38), momento hipócrita, que ya no terminará en toda la representación, y que se constata con las risas y los movimientos de alegría de Simeón Julepe cuando sale de su casa (01:08:51 a 01:08:55). Comienza así, un tiempo de infamia. Caso aparte es el tiempo sin tiempo que acompaña a la visita de la vieja del ataúd, no recogido en el texto, y de gran eficacia dramática, aportando un paréntesis misterioso (01:02:27 a 01:03:37), que resalta aún más la rosa de papel que da nombre a la obra.</p>	
9. ESPACIO>	Es el de la casa-fragua , el espacio interior del matrimonio, un	

	hogar lleno de trabajo duro, de miserias conyugales, incluso de malos tratos (01:04:46/01:05:01/01:05:06/01:05:12/01:06:17), que no se podría describir como un mundo feliz, en el sentido de Huxley. En este lugar aparecerán los dos personajes que lo habitan y otros dos más inesperados que provienen de distintos sitios, uno del exterior: la vieja del ataúd, que parando el tiempo, lo recorre a voluntad, para coger la tarjeta de visita de la muerte: la rosa de papel (01:03:07), y otro desde el interior, el burujo del dinero, el centro del nudo dramático, el ombligo de la representación cuya aparición (01:06:38) cambiará todo su entorno. Como siempre que la avaricia hace su aparición, el espacio queda a su servicio, esperando el castigo que le suele ser propio.	
--	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

5.7.2. DIFERENCIAS REPRESENTATIVAS ENTRE EL TEXTO DRAMÁTICO Y LA REPRESENTACIÓN:

Sin olvidar el contexto (tres obras sobre las cinco originales del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, de Ramón María del Valle-Inclán), el comienzo de esta última representación, *La rosa de papel*, hace pensar que la impronta del director de escena se va marcando aún más conforme la puesta en escena avanza. Si *Ligazón* se presenta muy ceñida al original, con imaginativas soluciones escénicas, pero fiel calco del texto autoral, con esa reinterpretación lógica que se hace de la historia en la sorprendente escena de transición –los amantes, La Mozuela y el Afilador, son condenados a muerte, probablemente por el asesinato del Bulto-, y *La cabeza del Bautista* comienza a incluir elementos escénicos no recogidos expresamente, ni siquiera indicados, en el texto original, como es ese baile de tango y los enlazamientos con el rebenque que se realizan todos en la tercera escena, amén del final, esta vez inserto en la propia obra, donde se añade el asesinato de la Pepa, también como consecuencia lógica de su actitud y de los celos de Don Igi, pero ya añadiendo nuevos elementos más que reinterpretando la obra; si en estas dos obras representadas como parte del conjunto ya es patente la huella de la dirección de escena, magnífica por otra parte, en *La rosa de papel* parece perdido todo pudor, porque nos encontramos no sólo con la interpretación de la propia obra en forma de elementos complementarios que no alteran el significado de la misma, sino la inclusión de escenas ajenas al texto, y que sugieren otras formas de entender la historia, pues se incluye una escena de transición alusiva – *La Marsellesa* como fondo musical- en la que aparecen personajes recurrentes de la puesta en escena –la vieja

del ataúd-, que añaden elementos nuevos a la representación, como es la entrega de la rosa de papel, tan emblemática, símbolo del Renacimiento y del romanticismo amoroso, a la novia, Floriana, por parte del novio, Simeón Julepe, sugiriendo una época de amor intenso, prematrimonial, donde todo son atenciones en medio del frenesí amoroso. Se puede aducir que las escenas de transición son un complemento escénico donde la imaginación del director de escena se puede expresar libremente, y que, como no contradice el espíritu de las obras, sino que lo complementa, puede obrar a la manera de un entremés clásico, pero con una escenografía muy moderna, para potenciar unos textos que no son rotundos y perfectamente acabados, como lo son los esperpentos más famosos. Sin embargo, la representación de *La rosa de papel* no se limita solo a la escena de transición, extraordinaria, al comienzo de la representación, sino que incluye un personaje nuevo, una situación dramática añadida, cuyo significado es, cuanto menos curioso. La situación dramática la protagoniza la vieja del ataúd, ese personaje omnipresente, representación palmaria de la muerte, que aparece en escena, coloca objetos de la representación –las tablas, el puente simbólico por el que se accede a la casa-fragua de Simeón Julepe, detiene el tiempo –acreditando su condición de ángel funerario, roba, con delicadeza, la rosa encendida de papel del pecho de Floriana, extrae las máscaras de los personajes, y abandona la escena permitiendo la continuidad lineal del tiempo y de la puesta en escena. Las sugerencias simbólicas son múltiples –la muerte roba la flor de amor, tal vez también de salud, entregada por Simeón Julepe a su recién estrenada esposa, Floriana; o tal vez más prosaico, la muerte desflora la salud de la Encamada, y cuando esa flor vuelva aparecer, se llevará al Averno al matrimonio al completo-, así como el hecho de la detención del tiempo – la inmortalidad o no sucesión temporal y biológica como signo de los dioses y de los seres inertes, los muertos-, y también presenta una amplia sugerencia el descubrimiento de las máscaras de los personajes de representación en la misma escena, a la vista del público. Parece un supersigno: las máscaras que ocultan la máscara de la verdadera cara de los que representan, los actores. Sigmund Freud salivaría, junto al perro de Iván Petrovich Páulov con esta simbología, y los espectadores aplauden, encantados...

PERSONAJES	La gesticulación y la mímica, la quinésica, es muy notable en esta primera escena, sobre todo la avaricia que muestra la Encamada, potenciada sobre el propio texto, y el maltrato (amenazas de golpes con el martillo y los puños, golpeo del cabecero de la cama con el martillo de herrero) que exhibe Simeón Julepe hacia su mujer, no incluido en el texto, así como las notables muestras de alegría
------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	<p>(saltos, gestos extremos, risotada connotativa), tampoco incluidos en el texto original, que potencian sabiamente, en la representación textual, las palabras del autor.</p> <p>Mención aparte merece el personaje inserto, la vieja del ataúd, o la muerte, apareciendo en escena, deteniendo el tiempo, robando la flor de papel de Floriana, desenmascarando a los actores, y desapareciendo de escena, pero dejando un puente tendido al exterior, esos tablones bastos por donde entrarán los personajes ajenos a la casa-fragua de Simeón Julepe y señora.</p>
FUERA DE LOS ACTORES	<p>Impresiona los efectos de sonido: los martillazos reiterados de Simeón Julepe en la fragua, y sobre el cabecero de forja del camastro matrimonial (no incluido en el texto), y es un acierto esa luz oblicua, blanca intensa y descarnada, que ayuda a formar una especie de lápida sobre la que se atraviesa el camastro de la Encamada, pronto condenada a habitar la oscuridad.</p>



La vieja del ataúd roba la rosa de papel a la Encamada.



Caen las máscaras rígidas, y quedan las máscaras de carne y hueso.

5.7.3. ESCENA 2

A)

EN EL TEXTO

PERSONAJE : LA ENCAMADA / LA FLORIANA		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	No se trata de un diálogo, sino que esta escena se expresa en una larga acotación (págs. 67 y 68), y resulta fundamental para buena parte de la obra, pues La Floriana, sintiéndose morir, decide esconder el dinero ahorrado, el burujo, en el desván de los niños.
	TONO>	No hay diálogo, ni monólogo, pero sí una queja de dolor: <i>Se la oye dolerse (pág. 67).</i>
2.Expresión corporal	MÍMICA>	Es muy dramática, la de una mujer que sube dificultosamente desde la cama donde agoniza hasta el desván, para ocultar el dinero trabajosamente ahorrado, y vuelve arrastrándose al camastro por falta de fuerzas: <i>la adolecida se incorpora abrazada al burujo de los dineros (pág. 67). / En camisa y trenqueando sube la escalerilla del fayado (pág. 67). / Casi a rastras llega al cocho</i>

		<i>y se sume en las mantas remendadas (pág. 67).</i>
	GESTO>	Durante el breve trayecto que efectúa, son gestos de faltas de fuerzas y de dolor: <i>Se la oye dolerse, entre un pisar deshecho y con pausas (pág. 67).</i>
	MOVIMIENTO>	Son muy penosos, con auténtica falta de fuerzas, entre el camastro, el fayado y vuelta al camastro: <i>En camisa y trenqueando sube la escalerilla del fayado (pág. 67). / Se la oye dolerse, entre un pisar deshecho y con pausas (pág. 67)./ Casi a rastras llega al cocho y se sume en las mantas remendadas (pág. 67).</i>
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	El correspondiente a una moribunda que está realizando un esfuerzo final: <i>Helada y prudente reaparece en la escalera: (pág. 67) / Atenta y cadavérica, el rostro perfilándose sobre un montón de trapos, cuenta las tablas del piso: (pág. 67).</i>
	PEINADO>	El pelo debe estar revuelto. Está en cama, se levanta a duras penas y vuelve arrastrándose. No puede ser de peluquería: <i>la adolecida se incorpora abrazada al burujo de los dineros: (pág. 67) /Casi a rastras llega al cocho y se sume en las mantas remendadas: (pág., 67).</i>
	TRAJE>	Está en la cama, envuelta en un pobre camisón: <i>En camisa y trenqueando sube la escalerilla del fayado: (pág. 67) / Helada y prudente reaparece en la escalera: Casi a rastras llega al cocho y se sume en las mantas remendadas: (pág. 67).</i>
4. TIEMPO>	Es un tiempo lineal, íntimo, de acción, pues la Encamada está sola en casa (aunque los tres niños se encuentran en el fayado), y realiza su última acción en vida. Al final de la acotación se describe como, casi ya al final de su tiempo, el personaje va entrando en un tiempo interior de obsesiones últimas: <i>Atenta y cadavérica, el rostro perfilándose sobre un montón de trapos, cuenta las tablas del piso: En su mente señala el escondite que acaba de dar al tesoro (pág. 67).</i>	
5. ESPACIO>	Es un espacio interior, el de la casa y el de la mente del personaje. En la casa realizará su último viaje: <i>la adolecida se incorpora abrazada al burujo de los dineros (pág.67). / En camisa y trenqueando sube la escalerilla del fayado (pág. 67). / Helada y prudente reaparece en la escalera: (pág. 67) / Casi a rastras llega al cocho y se sume en las mantas remendadas: (pág. 67).</i> En su espacio mental, ya solo queda lugar para la última obsesión, recordar el escondite de su dinero, con tanto esfuerzo amasado. No queda claro de quién lo esconde, si de su marido, o de los que visiten la casa en	

	su velatorio, o de ladrones: <i>Atenta y cadavérica, el rostro perfilándose sobre un montón de trapos, cuenta las tablas del piso: En su mente señala el escondite que acaba de dar al tesoro (pág. 67).</i>
--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

FUERA DEL ACTOR:

6.Espacio escénico	ACCESORIOS>	<i>*El camastro: : la adolecida se incorpora abrazada al burujo de los dineros (pág.67). / Casi a rastras llega al coche y se sume en las mantas remendadas: (pág. 67). *El burujo de los dineros: la adolecida se incorpora abrazada al burujo de los dineros (pág. 67).</i>
	DECORADO>	<i>Es el interior de la casa, aludiendo al dormitorio del matrimonio, o donde tenga el camastro, la escalera que conduce al desván y la puerta del fayado: la adolecida se incorpora abrazada al burujo de los dineros (pág.67). / En camisa y trenqueando sube la escalerilla del fayado: (pág. 67) / Helada y prudente reaparece en la escalera: Casi a rastras llega al coche y se sume en las mantas remendadas: (pág. 67).</i>
	ILUMINACIÓN>	<i>La luz natural y exterior debe ser muy pobre por la hora y las condiciones climatológicas: Lúidas luces de la mañana. Frío , lluvia, ventisquero (pág. 57). / El viento frío arrebuja la cortina cenicienta de la lluvia, que rebota en el umbral (pág. 60). , pero la fragua está encendida, y eso debe proyectar un resplandor rojizo hacia el interior de la casa: Simeón Julepe, aire extraño, melancolía de enterrador o de verdugo, tiene a bordo cuatro copas. Bate el hierro (págs. 57 a 58).</i>

7.Efectos sonoros no articulados	MÚSICA>	No hay indicaciones musicales en las acotaciones.
	SONIDO>	No hay indicaciones de sonido en las acotaciones.

8. TIEMPO>	Es un tiempo muy breve, íntimo, apenas unos minutos, lo que se tarde en recorrer varios metros, subir una escalera, efectuar una acción sencilla (esconder el dinero), y volver al lugar inicial, el camastro: <i>la adolecida se incorpora abrazada al burujo de los</i>
------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	<i>dineros (pág.67). / En camisa y trenqueando sube la escalerilla del fayado: (pág. 67) / Helada y prudente reaparece en la escalera: Casi a rastras llega al coche y se sume en las mantas remendadas: (pág. 67). Hay, también, un tiempo interior, una especie de estilo indirecto libre, en el cual penetramos en la mente de la Encamada, y conocemos sus últimas obsesiones: Atenta y cadavérica, el rostro perfilándose sobre un montón de trapos, cuenta las tablas del piso: En su mente señala el escondite que acaba de dar al tesoro (pág. 67).</i>
9. ESPACIO>	Es un espacio interior, el de una casa grande con fragua y desván, el fayado. La Encamada transita por él para esconder su tesoro, en lo que será su último viaje, y una premonición de lo que le espera, pues culmina un trayecto de abajo a arriba (el cielo simbólico), y vuelve al sitio inicial, (simbólicamente la Tierra, el camastro): <i>la adolecida se incorpora abrazada al burujo de los dineros (pág.67). / En camisa y trenqueando sube la escalerilla del fayado: (pág. 67) / Helada y prudente reaparece en la escalera: Casi a rastras llega al coche y se sume en las mantas remendadas: (pág. 67).</i>

A)

EN

LA

REPRESENTACIÓN

ESCENA 2

PERSONAJE : LA ENCAMADA / LA FLORIANA		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	Es una escena muda, los hechos, el movimiento y la mímica hablan por sí mismos.
	TONO>	No hay diálogo, por lo tanto no hay tono. Es una escena muda.
2.Expresión corporal	MÍMICA>	A gatas, que es como se desplaza Floriana desde su camastro al desván, y vuelta (01:09:15 a 01:10:15). Es la mímica de una enferma con muy escasas fuerzas.
	GESTO>	De fatiga. Le cuesta moverse en el escaso trayecto que recorre.
	MOVIMIENTO>	Son muy penosos, especialmente la subida al desván por el tablón improvisado como escalera (01:09:15 a 01:09:41). Es un ascenso vertical, de la planta baja al fayado, y vuelta a descenderlo.
3. Apariencia	MAQUILLAJE>	El mismo de la escena anterior. El único personaje, Floriana, aparece con la cara demacrada, con

externa		grandes ojeras azulas y rayas oblicuas de color marrón desde las sienes a las mejillas.
	PEINADO>	Está revuelto, despeinado, pero ordenado por la cinta rosa desvaída que lo sujeta. Presenta una media melena castaña oscura.
	TRAJE>	Es el camisón blanco que se completa con un pantalón corto, del mismo color y tela que el camisón, con un descosido notable en un lateral.

4. TIEMPO>	El de la avaricia, pues Floriana, con sus últimas fuerzas, preocupada por su dinero, las utiliza para esconderlo en el fayado. Curiosamente no aparecen los críos que luego tendrán un papel tan corto y relevante dentro de la representación. Es significativo que no se oiga alguna palabra de despedida hacia los niños, algún lloriqueo, exclamación, ni que ningún niño detecte a su madre en el poco tiempo que pasa en el desván (01:09:41 01:09:44).
------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

5. ESPACIO>	El interior de la casa-fragua, donde aparece un espacio nuevo, oculto a la vista del espectador: el fayado o desván, donde habitan los niños. Es un espacio simbólico, íntimo, oculto. Al ser un lugar superior, que está más arriba de la planta de calle, representaría el Cielo, adónde, se supone, va ir, más pronto que tarde, Floriana. Resulta significativo que la Encamada vaya al Paraíso a esconder su tesoro terrenal, el burujo de los billetes, que se distingue muy bien cuando se baja de la cama, y se ve claramente que regresa sin él, cuando vuelve al camastro, símbolo de la avaricia del personaje, cuyas últimas fuerzas y movimiento van para su dinero, su tesoro, intentando protegerlo para cuando esté muerta, en un lugar seguro.
-------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Floriana se levanta a duras penas, para esconder el burujo del dinero.



La penosa ascensión de Floriana al fayado.

FUERA DEL ACTOR:

6.Espacio escénico	ACCESORIOS>	<p><u>*El camastro:</u> : el espacio propio de Floriana, desde el que efectúa un movimiento circular, de ida y vuelta.</p> <p><u>*El burujo de los dineros:</u> que desaparece en el</p>
--------------------	-------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

		fayado (01:09:41 01:09:44).
	DECORADO>	El interior de la casa (camastro y fragua) donde toma relevancia la escalera (un tablón con listones) por que el que se accede al fayado.
	ILUMINACIÓN>	Es la misma que en la escena anterior: el camastro en oblicuo sobre un rectángulo de luz blanca, y una luz amarillenta iluminando la escalera de acceso al fayado.
7.Efectos sonoros no articulados	MÚSICA>	Es la gran protagonista de la escena, ya que se inicia con la escena, permanece constantemente en ella, y termina con ella (01:09:15 a 01:10:15), marcando un sonido repetitivo, algunos acordes de acordeón, o tal vez de bandoneón, que sube y baja continuamente, siempre en los mismos acordes, misteriosos, intrigantes, algo chirriantes, propia de una película de misterio, al estilo de las de Hitchcock.
	SONIDO>	Aparece solo al final de la escena (01:10:20 a 01:10:29), es el sonido fuerte, sibilante, que se ha utilizado para comenzar y finalizar las representaciones y dar paso a las escenas de transición. En este caso aparece para terminar la escena, y dar paso a los dos nuevos personajes que ya aparecen en el exterior.
8. TIEMPO>	<p>Es un tiempo único, breve, solitario, del personaje consigo mismo, y que utiliza sus últimas fuerzas para atender su gran preocupación: su dinero.</p> <p>En lugar de monólogos shakesperianos de gran fuerza y dignidad, nos encontramos con una actitud, un movimiento rápido y decidido (01:09:15 a 01:10:15). Los que son parte de sus últimos instantes los emplea el personaje en esconder el burujo del dinero en el desván. Toda una declaración de intenciones.</p>	
9. ESPACIO>	<p>El espacio es el más íntimo de la casa: el fayado, oculto a la vista del público. Es un ascenso simbólico al Paraíso, el lugar donde habitan sus tres hijos pequeños (como se verá pronto), sin embargo, el espacio que recorre Floriana no es el del cariño, el de la despedida última de sus pequeños vástagos, sino el de la avaricia, la obsesión por tener a salvo el burujo del dinero, apartarlo del conocimiento ajeno, especialmente, de la vista y las manos de Simeón Julepe.</p>	



La vuelta terrible, con sus últimas fuerzas, de Floriana a su camastro después de la visita al fayado.

5.7.4.: DIFERENCIAS REPRESENTATIVAS ENTRE EL TEXTO DRAMÁTICO Y LA REPRESENTACIÓN: En el texto original esta pequeña escena apenas abarca la mitad de una acotación. Sin embargo, el pequeño desplazamiento de Floriana va a tener una trascendencia enorme en la obra, pues constituye uno de los leitmotiv de la misma: la desaparición del dinero, que está a punto de convertir la representación en una tragedia. La importancia que se le concede en la representación a esta parte del texto es máxima, pues el penoso ascenso de Floriana al fayado, acompañado de música estremecedora, cobra una relevancia y una importancia de la que fácilmente se prescinde en el texto. En este caso no hay invención de personajes, ni de situaciones, pero sí una implementación notable de la representación sobre la textualidad.

PERSONAJES	Floriana es la única protagonista de la escena, impresionando con su gatear agónico y asmático para esconder su dinero. El personaje se muestra obsesionado con su avaricia, casi animalizado en sus movimientos reptilianos, de lagartija encamisada que busca un lugar seguro donde depositar sus huevos.
FUERA DE LOS ACTORES	Impresiona los efectos de la música, no expresada en el texto original, esa música de bandoneón, o de acordeón, obsesiva, repetitiva, misteriosa, que fija la vista del espectador en los

	movimientos agónicos de la Encamada.
--	--------------------------------------

Floriana, exhausta, vuelve al camastro donde agonizará en breve.



5.7.5.: ESCENA 3

A)

EN EL TEXTO

PERSONAJE : LA ENCAMADA / LA FLORIANA		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	Se trata de los últimos diálogos de la Encamada. Ella es la más consciente de su triste realidad: <i>LA ENCAMADA: ¡Acabando! (pág. 68) / Mi cuenta tengo rendida en este mundo y en el otro. (pág. 70)</i> , aún, sin embargo le queda lucidez para ser crítica: <i>Al Juzgado, para comerse una casa, con poco motivo le basta (pág. 69).</i> , y en sus últimos momento se inicia el delirio de la agonía: <i>¡Espantaime el gato de sobre la cama!, (pág. 71)</i> constituyendo éstas sus últimas palabras.
	TONO>	Básicamente es resignado, es consciente de que son sus últimos momentos: <i>Acato la divina sentencia (pág. 70)</i> . Sin embargo, y hasta el momento final, se muestra lúcida, consciente, irónica incluso: <i>Su receta [la del médico que la trata] fue que me dispusiesen (pág. 68).</i> , consciente en todo momento de la realidad que le rodea: <i>Simeón salió por los Divinos (pág. 69).</i> / <i>¡Acabo! (pág. 70)</i> . El tono final debe corresponder al espanto irracional de quien ve venir la muerte: <i>¡Espantaime ese gato! (pág. 71)</i> .

2.Expresión corporal	MÍMICA>	Sin fuerzas, Floriana está agonizando en la cama, y ella es completamente consciente de la situación: <i>¡Acabando! (pág. 68) / Mi cuenta tengo rendida en este mundo y en el otro (pág. 70). / Acato la divina sentencia (pág. 70). / ¡Acabo! (pág. 70).</i> Antes del óbito, muestra los terrores de la agonía, cuando la muerte se presenta ante ella: <i>¡Espantaime ese gato! (pág. 71).</i>
	GESTO>	De resignación: <i>Acato la divina sentencia (pág. 70).</i> , espanto cuando la muerte se aproxima: <i>¡Espantaime el gato de sobre la cama! (pág. 71).</i>
	MOVIMIENTO>	Al principio de la escena está exangüe, en la cama, exhausta tras el esfuerzo de ir al fayado a ocultar el burujo del dinero: <i>Casi a rastras llega al coche y se sume en las mantas remendadas: Atenta y cadavérica, (pág. 67).</i> Solo habrá movimiento al final, aterrorizada cuando comienza el delirio final: <i>¡Espantaime ese gato! (pág. 71).</i>
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	Tiene que estar muy pálida, con el rostro ceniciento, sin brillo, al borde de la muerte: <i>Helada y prudente reaparece en la escalera: (pág. 67) / Atenta y cadavérica (pág. 67).</i>
	PEINADO>	El pelo debe estar revuelto, desarreglado tras la vista al fayado, y la vuelta a la cama: <i>Casi a rastras llega al coche y se sume en las mantas remendadas: Atenta y cadavérica, el rostro perfilándose sobre un montón de trapos, (pág. 67).</i>
	TRAJE>	Está en la cama, envuelta en un pobre camisón: <i>En camisa y trenqueando sube la escalerilla del fayado: (pág. 67) / Helada y prudente reaparece en la escalera: Casi a rastras llega al coche y se sume en las mantas remendadas: (pág. 67).</i>
4. TIEMPO>	Es el tiempo final para Floriana. La charla insustancial con las comadres da paso al verdadero final, que la Encamada ya sentía con toda claridad desde el inicio de la obra: <i>¡Que la cabeza se me parte! (pág. 58) / Hoy te dio la de trabajar porque me ves a morir (pág. 58). / ¡Mi Dios, sácame de este mundo! (pág. 58). / ¡Espantaime ese gato! (pág. 71).</i>	
5. ESPACIO>	Transcurre en el espacio interior de la casa, en el espacio interior de la cama y se abre en el espacio interior de la muerte: : <i>¡Espantaime el gato de sobre la cama! (pág. 71).</i> Floriana está a punto de perder toda dimensión espacial, y convertirse en habitante del interior de la tierra, su destino la lleva hacia el más profundo de los espacios	

	interiores, la bajada al submundo.	
--	------------------------------------	--

PERSONAJE : LA MUSA		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	Es una de las dos vecinas que acuden a ver y a ayudar a Floriana. La Musa muestra su desconfianza en los médicos y su beatería: <i>No llames al médico, Floriana. Si quieres gastarte un duro, mándale decir una misa a San Blas (pág. 69).</i> / <i>¿Y tú, pues tan sin pulsos te hallas, no piensas arreglar las cuentas del alma?</i> / <i>¡Aún cuando no salga ser ésta tu hora, bien haces en estar preparada, Floriana (pág. 70).</i> Es la primera que reconoce ya abiertamente el comienzo del final de la Encamada convirtiéndose en un narrador testigo: <i>Es propio delirio, Disa. Mírala que vira los ojos como para el tránsito (pág. 71).</i>
	TONO>	Exhibe dos posturas complementarias: una muy religiosa: <i>¡Alabada sea tanta conformidad!</i> (pág. 70), y otra, compasiva, hacia la moribunda: <i>Una gota de anisado te daría calor (pág. 71).</i>
2.Expresión corporal	MÍMICA>	La Musa se muestra como una mujer compasiva: <i>Bien la aciertas quedándote en las pajas, Floriana, ¿Con qué ánimos estás?</i> (pág. 68), con poco carácter, muy tradicional: <i>¿Y tú, pues tan sin pulsos te hallas, no piensas arreglar las cuentas del alma?</i> , y es la primera que reconoce la gravedad de su amiga: <i>¡Sí que no tienes muy buena cara!</i> (pág. 68).
	GESTO>	Ante todo, beato y descreído de la medicina: <i>mándale decir una misa a San Blas. ¡Te aprovechará mejor que si lo tiras en médico y botica!</i> (pág. 69). Es una mujer compasiva: <i>Una gota de anisado te daría calor (pág. 71).</i> , y que reconoce la muerte a primera vista: <i>Es propio delirio, Disa. Mírala que vira los ojos como para el tránsito (pág. 71).</i>
	MOVIMIENTO>	Como su acompañante, entra en la casa desde la calle: <i>se meten de un pulo por la puerta (pág. 67).</i> Luego está alrededor de la cama de Floriana: <i>Bien la aciertas quedándote en las pajas, Floriana, ¿Con qué ánimos estás?</i> (pág. 68).
3.	MAQUILLAJE>	Es una mujer del pueblo, lleva una vida dura, sin

Apariencia externa		maquillaje aparente, aunque la piel debe estar envejecida para sus años, estragada por la dureza de la vida, la lluvia, el frío y el viento: <i>Dos vecinas cotillonas, figuras grises con vaho de llovizna (pág. 67).</i>
	PEINADO>	Es probable que el pelo pueda estar cubierto en un ambiente tan húmedo y desapacible: <i>El viento frío arrebuja la cortina cenicienta de la lluvia, que rebota en el umbral (pág. 60).</i> / <i>Dos vecinas cotillonas, figuras grises con vaho de llovizna, se meten de un pulo por la puerta, ponderando el arrecido de la helada (pág. 69).</i>
	TRAJE>	Deben vestir pobremente, ropa de todos los días en un pueblo rural de la Galicia profunda a finales del siglo XIX, o principios del XX. Visten ropajes sueltos y largos: <i>con canijo estremecimiento de las sayas húmedas y pingonas (pág. 67).</i>
4. TIEMPO>	Es el tiempo final de Floriana a las que las dos mujeres pretenden acompañar, confortarla y ayudarla en sus últimos momentos. No son la Musa y la Disa las que marcan el tempo escénico, sino la Encamada: <i>¡Sí que no tienes muy buena cara! (pág. 68).</i> La Musa será la primera en reconocer que el tiempo de Floriana se acaba, y llega el de la muerte: <i>Es propio delirio, Disa. Mírala que vira los ojos como para el tránsito (pág. 71).</i>	
5. ESPACIO>	Las dos comadres vienen desde el exterior: <i>Dos vecinas cotillonas, figuras grises con vaho de llovizna, se meten de un pulo por la puerta, ponderando el arrecido de la helada (pág. 69).</i> , y comparten el espacio y el tiempo de Floriana, en torno a la cama, en el interior de la vivienda de la Encamada: <i>Bien la aciertas quedándote en las pajas, Floriana, ¿Con qué ánimos estás? (pág. 68).</i>	

PERSONAJE : LA DISA		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	Es la segunda comadre que viene para atender a la Encamada. Al contrario que la Musa, está más abierta a la medicina: <i>¿Y el médico no te receta? (pág. 68) / Al médico siempre es bueno tenerlo avisado (pág. 69).</i> , y se preocupa por la salud física y religiosa de su vecina: <i>¿Estás confesada? (pág. 70) / ¿No tomas aguas templadas? (pág.70),</i> aunque parece menos espabilada que la Musa, incapaz de ver el final de la Encamada, semejando al gracioso de la comedia: <i>¿Dónde ves tú al gato? (pág. 71).</i>

	TONO>	Se advierte la preocupación por su vecina manteniendo un tono interrogativo: <i>¿Y el médico no te receta? (pág. 68) / ¿Estás confesada? (pág. 70) / ¿No tomas aguas templadas? (pág. 70).</i> Como la Musa y la propia Encamada, también es crítica y reivindicativa con la actuación de las instituciones públicas: <i>Al médico siempre es bueno tenerlo avisado. ¡Y si no acuerda cuando se despachó tía Cruces! El médico negó el certificado, y trajo mayores gastos, porque se metió la curia (pág. 69).</i>
2.Expresión corporal	MÍMICA>	Hace preguntas bienintencionadas: <i>¿Y el médico no te receta? (pág. 68)</i> , aunque alguna resulta un tanto esperpéntica: <i>¿Dónde ves tú al gato? (pág. 71).</i> Es previsible pensar en una cierta mímica reivindicativa cuando advierte de la necesidad de contar con el médico en peligro de muerte: <i>Al médico siempre es bueno tenerlo avisado. ¡Y si no acuerda cuando se despachó tía Cruces! El médico negó el certificado, y trajo mayores gastos, porque se metió la curia. (pág. 69).</i>
	GESTO>	Interrogativo, por las preguntas que realiza: <i>¿Estás confesada? (pág. 70)</i> , expone una cierta simplicidad cuando no reconoce el inicio del delirio agónico de la Encamada: <i>¿Dónde ves tú al gato? (pág. 71).</i>
	MOVIMIENTO>	Como su acompañante, entra en la casa desde la calle: <i>se meten de un pulo por la puerta (pág. 67).</i> Luego está alrededor de la cama de Floriana: <i>Bien la aciertas quedándote en las pajas, Floriana, ¿Con qué ánimos estás? (pág. 68).</i>
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	Debe ser parecido al de la Musa, probablemente inexistente como corresponde a dos mujeres curtidas de pueblo: <i>Dos vecinas cotillonas, figuras grises con vaho de llovizna (pág. 67).</i>
	PEINADO>	Es probable que el pelo pueda estar cubierto en un ambiente tan húmedo y desapacible: <i>El viento frío arrebuja la cortina cenicienta de la lluvia, que rebota en el umbral (pág. 60). / Dos vecinas cotillonas, figuras grises con vaho de llovizna, se meten de un pulo por la puerta, ponderando el arrecido de la helada (pág. 69).</i>
	TRAJE>	Deben vestir pobremente, ropa de todos los días en un pueblo rural de la Galicia profunda a finales del siglo XIX, o principios del XX. Visten ropajes sueltos

		y largos: <i>con canijo estremecimiento de las sayas húmedas y pingonas (pág. 67).</i>
4. TIEMPO>	Es el tiempo final de Floriana a las que las dos mujeres pretenden acompañar, confortarla y ayudarla en sus últimos momentos. No son la Musa y la Disa las que marcan el tempo escénico, sino la Encamada: <i>¡Sí que no tienes muy buena cara! (pág. 68).</i> La Musa será la primera en reconocer que el tiempo de Floriana se acaba, y llega el de la muerte: <i>Es propio delirio, Disa. Mírala que vira los ojos como para el tránsito (pág. 71).</i>	
5. ESPACIO>	Las dos comadres vienen desde el exterior: <i>Dos vecinas cotillonas, figuras grises con vaho de llovizna, se meten de un pulo por la puerta, ponderando el arrecido de la helada (pág. 69).</i> , y comparten el espacio y el tiempo de Floriana, en torno a la cama, en el interior de la vivienda de la Encamada: <i>Bien la aciertas quedándote en las pajas, Floriana, ¿Con qué ánimos estás? (pág. 68).</i>	

FUERA DEL ACTOR:

6.Espacio escénico	ACCESORIOS>	<i>*El camastro: Bien la aciertas quedándote en las pajas, Floriana, ¿Con qué ánimos estás? (pág. 68).</i>
	DECORADO>	Es el interior de la casa, aludiendo al dormitorio del matrimonio, o donde tenga el camastro, las dos comadres están en torno a él.
	ILUMINACIÓN>	La luz natural y exterior debe ser muy pobre por la hora y las condiciones climatológicas: <i>Lívidas luces de la mañana. Frío , lluvia, ventisquero (pág. 57). / El viento frío arrebuja la cortina cenicienta de la lluvia, que rebota en el umbral (pág. 60). , pero la fragua está encendida, y eso debe proyectar un resplandor rojizo hacia el interior de la casa: Simeón Julepe, aire extraño, melancolía de enterrador o de verdugo, tiene a bordo cuatro copas. Bate el hierro (págs. 57 a 58).</i>
7.Efectos sonoros no articulados	MÚSICA>	No hay indicaciones musicales en las acotaciones.
	SONIDO>	Se debería oír algún ruido externo, aunque en la acotación inicial no se nos indica que la casa esté dentro de un pueblo, sino en un cruce de caminos: <i>En una encrucijada de caminos, la fragua de Simeón Julepe (pág. 57).</i> , y se apunta que hay muchachos en el exterior de la casa, alborotando:

		<i>Llega de fuera una ferranchada de chicos que arrastra un caldero, y olor de sardinas asadas (págs. 67 y 68).</i>
8. TIEMPO>	Es el tiempo final de Floriana a las que las dos mujeres pretenden acompañar, confortarla y ayudarla en sus últimos momentos. No son la Musa y la Disa las que marcan el tempo escénico, sino la Encamada: <i>¡Sí que no tienes muy buena cara! (pág. 68). / Es propio delirio, Disa. Mírala que vira los ojos como para el tránsito. (pág. 71).</i>	
9. ESPACIO>	Las dos comadres vienen desde el exterior: <i>Dos vecinas cotillonas, figuras grises con vaho de llovizna, se meten de un pulo por la puerta, ponderando el arrecido de la helada (pág. 69).</i> , y comparten el espacio y el tiempo de Floriana, en torno a la cama, en el interior de la vivienda de la Encamada: <i>Bien la aciertas quedándote en las pajas, Floriana, ¿Con qué ánimos estás? (pág. 68).</i>	

A)

EN

LA

REPRESENTACIÓN

ESCENA 3

PERSONAJE : LA ENCAMADA / LA FLORIANA		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	Se trata de los últimos diálogos de la Encamada. Recibe la visita de la Musa y la Disa, sus vecinas, con una gran conformidad hacia su situación, su muerte próxima: <i>Acato la divina sentencia (00:11:46)</i> . Y aún antes todavía tiene fuerza reivindicativa para criticar la merma económica que los poderes públicos efectúan sobre las muertes y las herencias: <i>Al Juzgado, para comerse una casa, con poco motivo le basta (01:11:22)</i> ., con lo que la avaricia sigue siendo parte de su discurso. Luego, enseguida, comienza el delirio final antes de la muerte, a la que identifica con un gato subido en la cama: <i>¡Espantaime ese gato! (01:12:01 a 01:12:11).</i>
	TONO>	Al principio destaca la resignación de su discurso (00:11:46), pero luego, lo que más llama la atención es su tono delirante, ya fuera de toda cordura, en sus instantes finales, con gritos desesperados: <i>¡Acabo!, hasta ¡Espantaime ese gato! (01:11:54 a 01:12:11).</i>

2.Expresión corporal	MÍMICA>	Comienza en el camastro, agotada con la subida al fayado, pero a mitad de la pequeña escena se incorpora, sujeta por los brazos en manos de sus vecinas, con convulsiones y agitando el cuerpo en el delirio final (01:11:54 a 01:12:11).
	GESTO>	De resignación a su suerte al principio (00:11:46), pero luego, cuando se inicia el delirio lo llamativo es su cara de terror y los gestos que hace con la mano, unos cuernos para espantar al Diablo, a la muerte, al gato (01:11:54 a 01:12:11).
	MOVIMIENTO>	Inicialmente ninguno, se encuentra postrada en la cama, sin fuerzas. Luego, cuando se inicia el delirio, comienza un movimiento hacia delante, convulso y aterrorizada del gato imaginario (01:11:54 a 01:12:11).
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	Durante toda la escena, igual que las anteriores, es cadavérico: cara pálida, blanquecina-grisácea, grandes ojeras azules, mancha oscura oblicua en las mejillas.
	PEINADO>	El pelo está revuelto, desordenado, pero cogido con una cinta, al igual que en las escenas anteriores.
	TRAJE>	El camisón de las escenas anteriores.
4. TIEMPO>	Es el tiempo final de vida de la Encamada. Floriana inicia el tránsito hacia la muerte (01:11:54 a 01:12:11).	
5. ESPACIO>	Es el espacio de la cama de la difunta, el de la muerte, enmarcada en una intensa luz blanquecina, dispuesta en oblicuo sobre la que se inserta el rectángulo de la propia cama.	

Las vecinas bajo la lluvia, llegando a casa de Floriana para atenderla.





La Musa y la Disa confortando a Floriana en sus últimos momentos de vida.



¡Espantaime ese gato!, grita una Floriana moribunda.

PERSONAJE : LA MUSA

1.Texto pronunciado	PALABRA>	Es la más mayor de las dos vecinas, por lo tanto la más experimentada, lo que por una parte la lleva a un
------------------------	----------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------

		discurso de tipo religioso: <i>¡Alabada sea tanta conformidad!</i> (01:11:47), siendo la que reconoce, inmediatamente, los estertores de la muerte : <i>Mírala que vira los ojos como para el tránsito</i> (01:12:10).
	TONO>	Es un tono cariñoso, práctico, lleno de religiosidad: <i>¡Muy dispuesta te encuentras!</i> (01:11:44), que reconoce completamente la llegada de la muerte (01:12:10).
2.Expresión corporal	MÍMICA>	Al principio, cuando acude a la casa, se tapa la cabeza de la lluvia y el frío con el manto de lana que le cubre los hombros. Luego, una vez que ha accedido a la casa-fragua, es la mímica de una vecina que acerca para ayudar: le somete la cama, le coloca el almohadón, y luego, cuando se inicia el delirio, la sujeta de los brazos para que no se caiga de la cama (01:11:54 a 01:12:11).
	GESTO>	Amable y con muestras de religiosidad, pues se santigua en una ocasión (01:11:46). Luego, se asusta un poco durante el inicio del tránsito (01:11:54 a 01:12:11).
	MOVIMIENTO>	Alrededor de la cama, rehaciendo las mantas, procurando comodidad a la Encamada.
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	No lleva maquillaje, presenta un rostro redondo, con las mejillas algo arreboladas de forma natural.
	PEINADO>	Lo llevo cubierto por completo gracias a un pañuelo negro.
	TRAJE>	Aparenta ser una mujer más mayor que la otra vecina, vistiendo una amplia saya gris, botas negras, pañuelo negro sobre la cabeza, mantón de lana basta blanco, y blusón malva. Es una campesina de una aldea rural.
4. TIEMPO>	No es un tiempo propio, sino de acompañamiento de Floriana, en el inicio de su tránsito final. El tiempo de la Musa es de bondad natural hacia su vecina, práctico, con ganas de hacerle la vida más confortable en sus últimos instantes. Es un tiempo de solidaridad (01:10:37 a 01:12:12).	
5. ESPACIO>	Desde el exterior –frío, lluvia, viento fuerte- al interior de la casa-fragua, donde está la enfermedad que deriva en muerte. Es un movimiento de dentro-afuera para iniciar un movimiento más profundo, todavía, de Floriana hacia la tumba.	



La Musa junto a Floriana y la Disa: la solidaridad de los humildes.

PERSONAJE : LA DISA		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	Es la segunda comadre que viene para atender a la Encamada. Parece más joven que su compañera, aunque tiene un discurso parecido en cuanto a lo religioso: <i>¿Estás confesada?</i> (01:11:35), pero confía más en la medicina: <i>Al médico siempre es bueno tenerlo avisado</i> (01:11:13). Luego, cuando se inicia el tránsito de Floriana, no sabe reconocerlo, tal vez por su juventud: <i>¿Dónde ves tú el gato?</i> (01:12:03).
	TONO>	Se advierte la preocupación por su vecina manteniendo un tono interrogativo: <i>¿Estás confesada?</i> (01:11:35) , pero resulta un poco inocente, incluso algo lela cuando se inicia el tránsito de Floriana con preguntas como: <i>¿No tomas aguas templadas?</i> (01:11:57) o <i>¿Dónde ves tú el gato?</i> (01:12:03).
2.Expresión corporal	MÍMICA>	En paralelo a la Musa: comienza con la llegada del exterior envuelta en el mantón para protegerse de los elementos (01:10:26 a 01:10:36), y luego ayuda a componer la cama de Floriana, y la atiende, con cierta sorpresa, en el tránsito.
	GESTO>	Es un gesto amable, de fraternidad, también con

		religiosidad pues se santigua como la Musa (01:11:43), y luego sostiene a Floriana en sus últimos momentos (01:11:54 a 01:12:11).
	MOVIMIENTO>	Como la Musa, alrededor de la cama, rehaciendo las mantas, procurando comodidad a la Encamada, y ayudándola en el tránsito final (01:11:54 a 01:12:11).
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	Aparenta ser más joven que la Musa, con las mejillas más arreboladas, por el frío y la juventud, que su vecina.
	PEINADO>	Lleva el pelo completamente oculto bajo un pañuelo blanco-roto, largo, cuyos extremos anuda sobre la frente.
	TRAJE>	Es una mujer campesina, como la Musa, pero viste, dada su juventud, en tonos algo más alegres: saya amplia de color blanco-roto, chaquetilla de punto violeta oscura por la que asoma la camisa gris-ceniza de manga larga, pañuelo haciendo juego con la saya y botas claras.
4. TIEMPO>	Al igual que sucede con la Musa, no es un tiempo propio, sino de acompañamiento de Floriana, en el inicio de su tránsito final. El tiempo de la Disa es de bondad natural hacia su vecina, práctico, con ganas de hacerle la vida más confortable en sus últimos instantes. Es un tiempo de solidaridad (01:10:37 a 01:12:12).	
5. ESPACIO>	Es un movimiento paralelo a la Musa: desde el exterior –frío, lluvia, viento fuerte- al interior de la casa-fragua, donde está la enfermedad que deriva en muerte. Es un movimiento de dentro-afuera para iniciar un movimiento más profundo, todavía, de Floriana hacia la tumba.	



La Disa, junto a la Musa, sosteniendo a una Floriana agonizante.

FUERA DEL ACTOR:

6.Espacio escénico	ACCESORIOS>	El <u>camastro</u> , con su manta gris de raya blanca superior y su cabecero. El <u>banco corrido</u> , en la entrada, sin respaldo. <u>La forja y sus útiles</u> . El <u>tablón-escalera</u> de acceso al fayado.
	DECORADO>	Es el interior de la casa, aludiendo al dormitorio del matrimonio, o donde tenga el camastro, las dos comadres están en torno a él.
	ILUMINACIÓN>	Luz cenicienta iluminando el exterior de la casa, y el rectángulo de luz blanca, intensa, oblicua sobre la cama de Floriana. Una luz tenue, amarillenta sobre el tablón-escalera de acceso al fayado.

7.Efectos sonoros no articulados	MÚSICA>	No hay música en esta escena.
	SONIDO>	Se inicia con el sonido de un viento fuerte, profundo, que ya ha aparecido en otras ocasiones, al principio y al final de las representaciones, y en las escenas de transición. Siempre trae la indicación de cambios importantes, y también de la muerte (01:10:26 a 01:10:36).

8.	El tiempo de agonía de Floriana, a la que asisten dos vecinas con
----	-------------------------------------------------------------------

TIEMPO>	las que tiene confianza, que la ayudan en el inicio del tránsito mortal (01:10:37 a 01:12:12).
9. ESPACIO>	Es un movimiento exterior-interior: de fuera llegarán las comadres para atender y ayudar a Floriana, y también se introduce la muerte, que comienza a obrar el efecto acostumbrado, iniciándose así un espacio de muerte en el interior de la casa-fragua.

5.7.6. DIFERENCIAS REPRESENTATIVAS ENTRE EL TEXTO DRAMÁTICO Y LA REPRESENTACIÓN:

Apenas hay diferencias entre el texto dramático y la representación, potenciándose el primero con la mímica y movimiento del segundo, las persignaciones de la Musa y la Disa, sus gestos de amabilidad hacia Floriana, y el patético comienzo de su tránsito, donde se mostrará al público las convulsiones que acompañan a la cercanía de la muerte, y los delirios propios, con una cara de terror que se podía deducir del propio texto. La única variación apreciable se encuentra al final de la acotación que da paso a esta escena, donde el autor habla de : *Llega de fuera una ferranchada de chicos que arrastran un caldero y olor de sardinas asadas* (pág. 67 y 68)., apunte de carácter costumbrista, intrascendente para el decurso dramático y de difícil realización escénica, por lo que el director de escena debe haberlo suprimido.

PERSONAJES	Floriana se ajusta, como la Musa y la Disa completamente al texto de la obra, potenciando su significado con la mímica y la gestualidad. Se ha efectuado una supresión irrelevante de una parte de la acotación inicial de esta escena.
FUERA DE LOS ACTORES	Lo único significativo es el efecto del viento inicial, que enmarca el tiempo atmosférico en que se inicia la escena, pero también es un claro indicio de cambio y muerte a lo largo de toda la representación.

5.7.7.: ESCENA 4

A)

EN EL TEXTO

PERSONAJE : LA ENCAMADA / LA FLORIANA		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	Floriana está expirando, aunque nadie lo apreciaba. La única frase que dice es una repetición de las anteriores, cuando comienza el delirio mortal: <i>¡Espantame ese gato! (pág. 72).</i>
	TONO>	Sólo dice una frase, probablemente con mucho miedo: <i>¡Espantame ese gato! (pág.72).</i> , y agoniza en medio de estertores, es decir, una respiración anhelosa, generalmente ronca o sibilante, propia de la agonía y del coma: <i>cachea bajo el desmadejado fantasma, que se duele con estertores (pág. 73).</i>
2.Expresión corporal	MÍMICA>	La de la agonía final, con miedo: <i>¡Espantame ese gato! (pág., 72).</i> , y la respiración entrecortada antes de expirar: <i>cachea bajo el desmadejado fantasma, que se duele con estertores (pág. 73).</i> Tras su muerte, la evidencia de la falta de vida resulta palpable: <i>En la lividez de los dedos se aguzan las uñas violadas: Salen de la camisa rabricorta, las canillas doblándose como rotas velas (pág. 79).</i>
	GESTO>	El propio de la muerte: <i>cachea bajo el desmadejado fantasma, que se duele con estertores (pág. 73).</i>
	MOVIMIENTO>	Es levantada por su marido, mientras expira: <i>cachea bajo el desmadejado fantasma, que se duele con estertores (pág. 73).</i> Después de su muerte es tratada con muy poca consideración: <i>TOMAN el cuerpo en vilo y se deshace el flaco nudo de las manos derramando el papelote de rosquillas: (pág. 79).</i>
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	No debe haber ninguna variación con las escenas anteriores, su cara debe tener un aspecto cadavérico llena de miedo: <i>Atenta y cadavérica, el rostro perfilándose sobre un montón de trapos, cuenta las tablas del piso: (pág. 67).</i> / <i>cachea bajo el desmadejado fantasma, que se duele con estertores (pág. 73).</i> Su cuerpo aparecerá azulado tras la muerte: <i>En la lividez de los dedos se aguzan</i>

		<i>las uñas violadas (pág. 79).</i>
	PEINADO>	El pelo debe estar muy revuelto y mal peinado en la agonía final: <i>cachea bajo el desmadejado fantasma, que se duele con estertores (pág. 73).</i>
	TRAJE>	Está en la cama, envuelta en un pobre camisón: <i>En camisa y trenqueando sube la escalerilla del fayado: (pág. 67) / Helada y prudente reaparece en la escalera: Casi a rastras llega al cocho y se sume en las mantas remendadas: (pág. 67).</i> No ha habido ninguna variación, así que muere en camisa.
4. TIEMPO>	Para Floriana es su final, y a partir de ahí su ausencia, aunque su cadáver presidirá toda la obra hasta la conclusión: <i>cachea bajo el desmadejado fantasma, que se duele con estertores (pág. 73).</i>	
5. ESPACIO>	Para Floriana es el espacio interior de la casa y del camastro: <i>Bien la aciertas quedándote en las pajas, Floriana, (pág. 68). / JULEPE, las manos entre las mantas, cachea bajo el desmadejado fantasma, que se duele con estertores (pág.73).</i>	

PERSONAJE : SIMEÓN JULEPE		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	Comienza una gran escena en la que él, pese a Floriana, será el protagonista absoluto. En principio, como viene borracho y con la obsesión del dinero, su discurso es agresivo hacia las comadres pues las ve como unas posibles ladronas: <i>¡A ponerse treinta pasos de esa cama! (pág.72).</i> Tras la constatación de la desaparición del burujo, pasa de una enunciación agresiva a violenta: <i>¡Mala rabia! ¡A cerrar prontamente esas puertas! ¡A soltar lo robado! (pág. 73) / ¡Solemnísimas ladras! (pág. 73) / ¡A volver prontamente lo robado! (pág. 75) / Voy a cachear ese burujo. ¡Si no parece, os paso de un balazo y me como vuestras entrañas! (pág. 77) / ¡Ladras! [apócope de "ladronas"] (pág. 78) / ¡Inicuamente robado! ¡A morir se ha dicho, so maulas! (pág. 80) / ¡Ante vuestros ojos inocentes voy a picarle la garganta a estas malas mujeres! (pág. 81)/ ¡A morir, por encima de la corona del Papa! (pág. 83).</i> Anteriormente y ante la incredulidad de las comadres, su discurso adquiere un carácter más informativo sobre el eje de la obra: el dinero, descubriendo el <i>pastel</i> del eje dramático. Simeón Julepe ha pasado de la codicia a la avaricia: <i>¡Siete mil reales cosidos en un burujo, quién los ha robado? (pág.74).</i> La avaricia es tan grande que ante

		<p>la muerte de su mujer solo emite un par de frases: <i>¡Un ángel pierdo! (pág. 76).</i>, y una de ellas también está relacionada con el dinero perdido: <i>¡Cadáver frío, tú, solamente, puedes aclarar esta causa célebre! (pág. 84).</i> Ese tono cariñoso también lo emplea con sus hijos, de los que no se había acordado hasta ahora, cuando le revelan el escondite del dinero: <i>¿Qué dices, ángel celeste?</i> Para el espectador es muy cómica la cólera de Simeón Julepe, pues además de la disputa con las comadres, se advierte claramente donde tiene puesto su corazón: en el burujo de los cuartos. Luego, aparecerá un nuevo Julepe, pues una vez recuperado el dinero toda inquina contra las vecinas desaparece, abriendo su casa a los demás vecinos para que comience el velatorio: <i>¡Ahí va la llave! (pág. 87).</i> Ahora su discurso está cargado de ternura hacia sus hijos y la difunta, bien engrasado por los billetes que ahorró la pobre: <i>¡Bien hacéis en llorarla, tiernos vástagos! (pág. 87) / ¡Floriana, ángel ejemplar, no tengo lágrimas para llorar tu irreparable pérdida! (pág. 88).</i></p>
	TONO>	<p>Sobre todo predomina el discurso violento e indignado, pues está convencido de haber sido robado: <i>¡Rediós! ¡A se apartar prontamente! Manos en alto (pág. 72). / ¡A soltar lo robado! (pág. 73) / ¡A volver prontamente lo robado! (pág. 75) / ¡Nada! ¡Nada! ¡Nada! ¡Robado! (pág. 80) / ¡Ante vuestros ojos inocentes voy a picarle la garganta a estas malas mujeres! (pág. 81).</i> Junto a ese discurso dominante apenas queda espacio para su mujer y sus hijos, aunque se expresa hacia ellos poco, pero con cariño: <i>¡Rediós! ¡Ahorros y privaciones de esta mártir modelo! (pág. 75) / ¡Un ángel pierdo! (pág. 76) / ¿No os conduce la orfandad de estos niños? (pág. 82). / ¿Qué dices, ángel celeste? (pág. 85).</i> Pero, incluso estas muestras de cariño están motivadas por el dinero, y tras su aparición también cambia el tono, que es de una falsa congoja, palabrería manida, no extraña en el herrero, descrito en la primera acotación de la obra como un hombre de fácil discurso: <i>es orador en la taberna y el más fanático sectario del aguardiente de anís (pág. 57).</i> Su sentir, de emocionada pena, no puede ser más hipócrita: <i>la voz del borracho se remonta con tremo afectado y patético: [...] ¡Floriana, contigo se derrumba esta familia! ¡Vuelve a la vida, Floriana! (Pág. 88).</i></p>

2.Expresión corporal	MÍMICA>	<p>Sobre todo la de la búsqueda del dinero: <i>JULEPE, las manos entre las mantas, cachea bajo el desmadejado fantasma, que se duele con estertores (pág.73). / ¡Si el burujo no parece, os coso a puñaladas! (pág. 77) / SIMEÓN catea entre las mantas, hunde en el jergón la ansiosa lividez de sus manos tiznadas, remueve el cuerpo de la difunta (pág. 78). / Las dos comadres vienen desde el exterior: Dos vecinas cotillonas, figuras grises con vaho de llovizna, se meten de un pulo por la puerta, ponderando el arrecido de la helada, (pág. 69)., y comparten el espacio y el tiempo de Floriana, en torno a la cama, en el interior de la vivienda de la Encamada: Bien la aciertas quedándote en las pajas, Floriana, ¿Con qué ánimos estás? (pág. 68). La imposibilidad de encontrar el dinero le lleva a una mímica asesina: ¡Disponeros a morir por ladras, grandísimas maulas! (pág. 78) / ABRE una arquilla que está pareja con el camastro y la vuelca. Entre el baratijo de lilailos sale un revolver antiguo, tomado de orín (pág. 82). / ¡A morir se ha dicho! (pág. 83). Al final, tras la aparición del monetario, adopta un tono compungido, y tan falso como su discurso: JULEPE se tira por la escalera con los brazos en aspa, y cae a los pies de la difunta: Se levanta abrazado con ella: (pág.88).</i></p>
	GESTO>	<p>Son extremosos y violentos, impulsados por el alcohol y la bebida, tanto de búsqueda del dinero como de amenaza a las supuestas ladronas: <i>¡Rediós! ¡A se apartar prontamente! Manos en alto (pág. 72). / ¡A volver prontamente lo robado! (pág. 75). / SIMEÓN se arranca la gorra (pág. 77). / ABRE una arquilla que está pareja con el camastro y la vuelca. Entre el baratijo de lilailos sale un revolver antiguo, tomado de orín.- El revólver romántico que de soltero llevaba Julepe.- Ahora lo empuña con gozo y rabia de peliculero melodramático: (pág. 82). / JULEPE se tira de los pelos (pág. 84). Con todo, también tiene algún gesto de ternura: SIMEÓN saca del pecho un papelote de rosquillas, y [...] se lo entrega a las manos cadavéricas que salen de las mantas remendadas (pág. 72). En el final de la escena, ya acordándose de su mujer muerta, los movimientos de Julepe son una galería de gestos de dolor, precisamente para la galería: sus vecinos: JULEPE</i></p>

		<i>se tira por la escalera con los brazos en aspa, y cae a los pies de la difunta: Se levanta abrazado con ella: (pág.88).</i>
	MOVIMIENTO>	<p>Son movimientos vacilantes, de borracho, de una violencia cómica: <i>A ESTAS Simeón Julepe entra de la calle, la gorra cargada sobre una ceja y el paso claudicante de borracho. Da una zapateta viendo a las cotillonas, y se arranca los pelos: (pág. 71) / SIMEÓN saca del pecho un papelote de rosquillas, y con doble traspies se lo entrega a las manos cadavéricas que salen de las mantas remendadas: (pág. 72). / Julepe se yergue tirándose de la greña: (pág. 73) / SIMEÓN se arranca la gorra. El aire melodramático: Marchando con la cara torcida, [...] Recostándose en el muro con un traspies, se mete la llave en la faja (pág. 77). / SIMEÓN catea entre las mantas, hunde en el jergón la ansiosa lividez de sus manos tiznadas, remueve el cuerpo de la difunta: (pág. 78). / / Julepe levanta el camastro, aventa el jergón, sacude los guñapos remendados (pág. 80). / ABRE una arquilla que está pareja con el camastro y la vuelca (pág. 83). / JULEPE se lanza a la escalera y sube en dos trancos, desbaratando el retablo de monigotes que hipa y lloriquea bajo la claraboya (pág. 85). Sus movimientos finales de dolor también son muy exagerados, no hay que olvidar que Julepe está, como es habitual, borracho: JULEPE se tira por la escalera con los brazos en aspa, y cae a los pies de la difunta: Se levanta abrazado con ella: (pág.88). Antes, sin embargo, cuando es el dinero lo que le preocupaba sus movimientos eran rápidos, medidos y muy prácticos: JULEPE se lanza a la escalera y sube en dos trancos, desbaratando el retablo de monigotes que hipa y lloriquea bajo la claraboya (pág. 85). / Avista el dinero, y se guarda el burujo en la faja: (pág. 87).</i></p>
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	<p>Viene borracho, alterado, y se excita muchísimo buscando el dinero, peleando contra la Musa y la Disa. Previsiblemente debe tener el rostro enrojecido y sudoroso: <i>A ESTAS Simeón Julepe entra de la calle, la gorra cargada sobre una ceja y el paso claudicante de borracho. Da una zapateta viendo a las cotillonas, y se arranca los pelos: (pág. 71) / JULEPE se lanza a la escalera y sube en dos trancos, desbaratando el retablo de monigotes que hipa y</i></p>

		<p><i>lloriquea bajo la claraboya (pág. 85). No parece haber ninguna variación con respecto a las escenas anteriores, pero Julepe debe estar sofocado después de tanta actividad física, y la borrachera que tiene: la voz del borracho se remonta con tremor afectado y patético: (pág. 88). / JULEPE se lanza a la escalera y sube en dos trancos, desbaratando el retablo de monigotes que hipa y lloriquea bajo la claraboya (pág. 85). / JULEPE se tira por la escalera con los brazos en aspa, y cae a los pies de la difunta: Se levanta abrazado con ella: (pág.88).</i></p>
	PEINADO>	<p>No sabemos cómo es el pelo de Simeón Julepe, pero debe de tener por el contenido de dos acotaciones: <i>Pálido, tiznado, con tos de alcohólico y pelambre de anarquista (pág. 57). / Da una zapateta viendo a las cotillonas, y se arranca los pelos: (pág. 71).</i> También sabemos que utiliza una gorra: <i>SIMEÓN se arranca la gorra (pág. 77). / A ESTAS Simeón Julepe entra de la calle, la gorra cargada sobre una ceja y el paso claudicante de borracho (pág. 71).</i> Tras la búsqueda del dinero, la pelea con las cotillonas, y la excursión al fayado, tiene que estar muy revuelto con tanta actividad física: <i>JULEPE se tira por la escalera con los brazos en aspa, y cae a los pies de la difunta: Se levanta abrazado con ella: (pág.88).</i></p>
	TRAJE>	<p>No tenemos indicación ninguna de cómo viste, pero sabemos que utiliza una faja externa: <i>se mete la llave en la faja: (pág. 77).</i> También debe estar muy desbaratado con los movimientos últimos del personajes: <i>JULEPE se tira por la escalera con los brazos en aspa, y cae a los pies de la difunta: Se levanta abrazado con ella: (pág.88).</i> Al principio de la escena se nos da indicaciones de su vestimenta: <i>Los calcaños azules y las alpargatas desaparecen por la escotilla del fayado (pág. 85).</i> *Calcaños parece tomarse más como parte trasera de algo (el arado, el mango de la hoz, en gallego), y por extensión, los pantalones, que en su sentido etimológico de <i>talones</i>.</p>
4. TIEMPO>	<p>En esta escena, con tanta acción y movimiento, es Simeón Julepe el que marca el tiempo, con su frenética búsqueda del dinero, y la actitud violenta y amenazadora que adopta frente a la Musa y la Disa: <i>Voy a cachear ese burujo. ¡Si no parece, os paso de un balazo y me como vuestras entrañas! (pág. 77) / SIMEÓN catea entre las mantas, hunde en el jergón la ansiosa lividez de sus manos tiznadas, remueve el cuerpo de la difunta: (pág. 78). / Julepe</i></p>	

	<p><i>levanta el camastro, aventa el jergón, sacude los guiñapos remendados (pág. 80). / ABRE una arquilla que está pareja con el camastro y la vuelca (pág. 83). / JULEPE se lanza a la escalera y sube en dos trancos, desbaratando el retablo de monigotes que hipa y lloriquea bajo la claraboya (pág. 85). Curiosamente, la muerte de su mujer no le detiene aunque el tiempo común haya muerto también: EN la batalla de las cotillonas y el borracho, la difunta rueda de la tarima, y queda de bruces, con el faldón sobre la rabadilla (pág. 80). Es un tiempo confuso, donde Simeón Julepe llevará la voz cantante: JULEPE se lanza a la escalera y sube en dos trancos, desbaratando el retablo de monigotes que hipa y lloriquea bajo la claraboya (pág. 85). / JULEPE se tira por la escalera con los brazos en aspa, y cae a los pies de la difunta: Se levanta abrazado con ella: (pág.88). Es también, al final de la escena, el tiempo de la reconciliación con las vecinas, y demostrar hipócritamente su amor por la difunta: ¡Floriana, contigo se derrumba esta familia! ¡Vuelve a la vida, Floriana! Pág. 88). En realidad es el tiempo del dinero, de la avaricia, que por fin se ha hecho presente para Simeón Julepe: Julepe, en la boca del escotillón, corta con la navaja el cosido de los trapos: Avista el dinero, y se guarda el burujo en la faja (pág. 87).</i></p>
5. ESPACIO>	<p>El espacio en que se mueve violentamente Simeón Julepe es el suyo propio, es el interior de su casa, el que comparte con su mujer, y eso le hace sentirse seguro y superior: <i>A ESTAS Simeón Julepe entra de la calle, la gorra cargada sobre una ceja y el paso claudicante de borracho (pág. 71). / ¡A ponerse treinta pasos de esa cama! (pág. 72) / ¡Acudide vecinos! ¡En cas de Julepe! (pág. 80).</i> En la porfía codiciosa, no respeta el espacio propio de su mujer difunta, el camastro: <i>SIMEÓN catea entre las mantas, hunde en el jergón la ansiosa lividez de sus manos tiznadas, remueve el cuerpo de la difunta: (pág. 78). / / Julepe levanta el camastro, aventa el jergón, sacude los guiñapos remendados (pág. 80)./ TOMAN el cuerpo en vilo y se deshace el flaco nudo de las manos derramando el papelote de rosquillas: En la lividez de los dedos se aguzan las uñas violadas: Salen de la camisa rabicorta, las canillas doblándose como rotas velas: (pág. 79) .</i> Al final de la escena el espacio interior y exterior comienzan a confundirse. Julepe recorre toda la casa en busca de lo único que le importa, el dinero: <i>Julepe, en la boca del escotillón, corta con la navaja el cosido de los trapos: Avista el dinero, y se guarda el burujo en la faja (pág. 87).</i> Después hace profesión de amor a la esposa difunta: <i>JULEPE se tira por la escalera con los brazos en aspa, y cae a los pies de la difunta: Se levanta abrazado con ella: (pág.88).</i>, y termina abandonando la casa, sin preocuparse gran cosa por los hijos: <i>JULEPE se tira por la escalera con los brazos en aspa, y cae a los pies de la difunta: Se levanta abrazado con ella: (pág.88).</i> Así que para Simeón Julepe, al que no le importa demasiado su casa, su mujer y sus hijos, es un viaje de ida y vuelta</p>

	que comenzó al final de la primera escena: de casa a la taberna, vuelta a casa a por el dinero, y regreso a la taberna.
--	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

PERSONAJE : LA MUSA		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	En su discurso abundan los reproches dirigidos a Simeón Julepe: <i>¡No escandalices, borrachón! (pág. 72) / ¡Descúbrete la cabeza y arrodíllate, Simeón Julepe! (pág. 76) / ¡Mira bien, relajado! (pág. 78) , y las burlas: ¿Cuándo te tocó la lotería, Simeón? (pág. 74), y hasta las amenazas: ¡Ay, Julepe, si cojo una tranca! (pág. 80) / ¡Como soy Pepa Mus, el pecho te paso! (pág. 82), pero su preocupación por la difunta es evidente: Déjala en el sopor. A mi ver tiene perdida el habla (pág. 75). / ¡Acabó! (pág. 76) / ¡No me quites la devoción de rezarle por el alma a la difunta, Julepe! (pág. 77) / Pongámosla sobre el banco (pág. 79). Al igual que su vecina, la Disa, tiene cierto protagonismo en la primera mitad de la escena. Dialoga con los vecinos que han acudido a su llamada de socorro, y les informa de los últimos acontecimientos, la muerte de la Encamada y el enloquecimiento de Julepe, haciendo honor al calificativo del autor, cotillonas: ¡Entregó el alma la Floriana! (pág. 86) / ¡Este verdugo quería morcillas para el velorio! (pág. 87). La Musa, más despierta que la Disa, se encarga de los aspectos prácticos del funeral que hay que montar: Encarga la caja, Julepe (pág. 89).</i>
	TONO>	Su elocución muestra dos posturas opuestas, el tono compasivo hacia la difunta: <i>Déjala en el sopor. A mi ver tiene perdida el habla (pág. 75). / ¡Acabó! (pág. 76) / ¡No me quites la devoción de rezarle por el alma a la difunta, Julepe! (pág. 77) / Pongámosla sobre el banco (pág. 79).</i> , y la reconvención y el sarcasmo hacia Simeón Julepe: <i>¡Quimerista! (pág. 74) / ¡Ay, Julepe, si cojo una tranca! (pág. 80).</i> Al final, y haciendo honor a su calificativo, adopta un tono de cotilleo: <i>¡Entregó el alma la Floriana! (pág. 86), y de cierto alivio, con sorna incluida, al comentar la locura temporal del borrachín: ¡Este verdugo quería morcillas para el velorio! (pág. 87).</i>
2.Expresión corporal	MÍMICA>	Como el discurso, presenta dos actitudes: de rechazo y amenazadora hacia Simeón Julepe: <i>/ ¡Descúbrete la cabeza y arrodíllate, Simeón Julepe!</i>

		<p>(pág. 76) / <i>¡Mira bien, relajado!</i> (pág. 78) / <i>¡Como soy Pepa Mus, el pecho te paso!</i> (pág. 82), y conmisericordia hacia la difunta: / <i>Pongámosla sobre el banco</i> (pág. 79). Una vez calmado Simeón Julepe, termina adoptando una actitud protagonista, junto con la Disa, con respecto a la difunta, a la manera de las Marías junto a la cruz de Cristo: <i>A UNO y otro lado le asisten las dos cotillonas, Juana Dis y Pepiña de Mus: Aquélla sostiene la exangüe cabeza de la difunta, y ésta, los amarillos calcañares</i> (págs. 88 y 89).</p>
	GESTO>	<p>El gesto es también ambivalente, de enfado, enfrentamiento y violencia hacia Simeón Julepe: / <i>¡Ay, Julepe, si cojo una tranca!</i> (pág. 80)., y de cariño y conmisericordia hacia la Floriana: / <i>¡Acabó!</i> (pág. 76). El más destacado es el cuadro que forman junto a la difunta y al viudo: <i>A UNO y otro lado le asisten las dos cotillonas, Juana Dis y Pepiña de Mus: Aquélla sostiene la exangüe cabeza de la difunta, y ésta, los amarillos calcañares</i> (págs. 88 y 89).</p>
	MOVIMIENTO>	<p>Junto a la Disa, atienden a la moribunda alrededor de su camastro, pero las acciones de Simeón Julepe, la obligan a corretear por la casa, mientras trata de atender a la difunta: / <i>¡A ponerse treinta pasos de esa cama!</i> (pág. 72) / DECLAMATORIA. <i>Pepiña de Mus se encorbaba sobre el camastro, tocaba las manos yertas enclavijadas en el papelote de rosquillas, accionaba, movía un brazo en el aire, como alón desplumado:</i> (pág. 76) / TOMAN <i>el cuerpo en vilo [la Musa y la Disa] y se deshace el flaco nudo de las manos derramando el papelote de rosquillas;</i> (pág. 79) / <i>Pongámosla sobre el banco</i> (pág. 79). / DEJAN <i>[La Musa y la Disa el cuerpo de la difunta arrimado a la pared, en un banco rojo y angosto</i> (pág. 80). / LAS <i>cotillonas, cada una en su rincón, esperan prevenidas</i> (pág. 81). También lo más significativo es el protagonismo que cobran en relación a la difunta al final de la escena : <i>A UNO y otro lado le asisten las dos cotillonas, Juana Dis y Pepiña de Mus: Aquélla sostiene la exangüe cabeza de la difunta, y ésta, los amarillos calcañares: Posan en el jergón la yerta figura de cera, y la cubren con una sábana</i> (págs.. 88 y 89).</p>

3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	El mismo de las escenas anteriores, pero con la bronca que arma Simeón Julepe, podrían aparecer sofocadas.
	PEINADO>	También es probable que la bronca con Simeón Julepe las revuelva el pelo: <i>LAS cotillonas, cada una en su rincón, esperan prevenidas. Pepiña de Mus esgrime un picachón (pág. 81).</i>
	TRAJE>	Deben vestir pobremente, ropa de todos los días en un pueblo rural de la Galicia profunda a finales del siglo XIX, o principios del XX. Visten ropajes sueltos y largos: <i>con canijo estremecimiento de las sayas húmedas y pingonas (pág. 67).</i> No hay variación con respecto a las escenas anteriores.
4. TIEMPO>	Es el tiempo final de Floriana a las que las dos mujeres pretenden acompañar, confortarla y ayudarla en sus últimos momentos. No son la Musa y la Disa las que marcan el tempo escénico, sino Simeón Julepe, que se convierte en el catalizador de todas las emociones, vinculándolas a la avaricia y la codicia que le domina. Su tiempo, queda vinculado, por una parte, al de Floriana, y es un tiempo fúnebre, mortuario, de velatorio: / <i>¡No me quites la devoción de rezarle por el alma a la difunta, Julepe! (pág. 77) / Pongámosla sobre el banco (pág. 79).</i> Por otra parte es un tiempo de confrontación que comienza siendo verbal y llega prácticamente a las manos: / <i>¡Ay, Julepe, si cojo una tranca! (pág. 80).</i> / <i>¡Como soy Pepa Mus, el pecho te paso! (pág. 82).</i> Al final la verdad se impondrá, y todo volverá a donde debiera, al planto por la difunta y al velorio de la desdichada. Es, por tanto, el tiempo de Simeón Julepe y del dinero que ha aparecido. La Musa es más prudente que la Disa, y no revela nada en este aspecto. Adopta su papel secundario sin problemas: <i>¡Dos tristes mujeres! [en referencia a ella y a su comadre] (pág. 86).</i>	
5. ESPACIO>	Es interior, el de la casa de la difunta, su marido y el coro de críos. Tanto la Musa como la Disa son ajenas a este espacio, aunque reivindican el de la difunta – en torno al cadáver y al camastro- como el suyo propio, por amistad y por su condición de mujeres: <i>¡Lo que tuvieras, ahí lo tendrás! Vamos a sacar del cocho a la difunta (pág. 79).</i> / <i>DEJAN [La Musa y la Disa el cuerpo de la difunta arrimado a la pared, en un banco rojo y angosto (pág. 80).</i> La pendencia con Simeón Julepe, les obliga a desplazarse por la casa, huyendo de él: / <i>LAS cotillonas, cada una en su rincón, esperan prevenidas (pág. 81).</i> Es un espacio reducido, marcado por el cuerpo de la difunta, por el espacio de la muerte en directo. Como personajes secundarios no participan del despliegue de Simeón Julepe por toda la casa. Su sitio, dentro de este espacio interior, es junto a la difunta, siendo una especie de extensión de la misma. Se adjudican el papel	

	decorativo, el espacio mas importante –exceptuando al viudo- en el velorio: <i>A UNO y otro lado le asisten las dos cotillonas, Juana Dis y Pepiña de Mus: Aquella sostiene la exangüe cabeza de la difunta, y ésta, los amarillos calcañares (págs.. 88 y 89).</i>
--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

PERSONAJE : LA DISA		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	Es la segunda comadre que viene para atender a la Encamada. Su actitud con Simeón Julepe es aún más agresiva que la de la Musa: <i>¡El ladrón lo eres tú, que así nos quitas la fama! (pág. 73) / ¿Dónde has visto tú siete mil reales? ¿Pintados? (pág. 75) / ¡Deja esa tema, grandísimo borracho! ¡Respeto la muerte! (pág. 77) / ¡Ven ahora, borrachón! ¡Ven, que te desmeollo! (pág. 81).</i> Con todo, también hay compasión para la pobre difunta: <i>¡No me quites la devoción de rezarle por el alma a la difunta, Julepe! (pág. 77) / Pongámosla sobre el banco (pág. 79).),</i> y será la que alerte al pueblo de la locura de Simeón Julepe, atrayéndolos (en la escena siguiente) a la casa: <i>¡Ah de Dios! ¡Acudide vecinos! (pág. 80).</i> Al igual que su vecina, la Musa, tiene cierto protagonismo en la primera mitad de la escena. Dialoga con los vecinos que han acudido a su llamada de socorro, y les informa de los últimos acontecimientos, pero a diferencia de su comadre, es en la locura de Simeón Julepe donde pone su énfasis informativo: <i>¡Con quitarnos la vida nos amenaza el borrachón de Julepe! (pág. 86).</i> Ella, menos prudente que la Musa, es la que se encarga de difundir el asunto del dinero: <i>¡Deja un gato de muchos miles! (pág. 86).</i>
	TONO>	Oscila entre la indignación ante Simeón Julepe: <i>¡Mala centella te abraza la lengua, borrachón! (pág. 78) / ¡Esa es la dolor que te pasa, Lutero! (pág. 79).,</i> al dolor ante la muerte de su vecina: <i>¡Ya está fría! (pág. 76),</i> y al miedo ante la locura codiciosa de Simeón Julepe: <i>¡Acudide vecinos! ¡En cas de Julepe! ¡Nos degüella vivas este sanguinario! (pág. 80).</i> Lo más destacado será la indignación en la elocución de la Disa contra Simeón Julepe, denotando el miedo que ha pasado: <i>¡Echó la llave para nos degollar!</i> Sin embargo, también hay conmiseración para el viudo enloquecido: <i>¡Acompañailo alguno, que es un hombre desesperado! (pág. 89).</i>

2.Expresión corporal	MÍMICA>	La Disa parece más simple, y previsiblemente más expansiva que la Musa, y su mímica se asienta en su discurso, es decir, violencia contra la actitud del viudo: <i>¡Mala centella te abrase la lengua, borrachón! (pág. 78)</i> , piedad hacia la difunta: <i>¡Aquel gran suspiro que dio ha sido para entregar el alma! (pág. 76) / ¿Dónde la posamos? En el suelo parece escarnio (pág. 79).</i> , y miedo ante la locura de Julepe: <i>¡Acudide vecinos! ¡En cas de Julepe! ¡Nos degüella vivas este sanguinario! (pág. 80)</i> . Al principio está dominada por el miedo y la indignación ante la violencia de Simeón Julepe: <i>¡Viva me veo de milagro!</i> , lo que apunta hacia aspavientos y gestos. Luego adopta una actitud protagonista, junto con la Musa, con respecto a la difunta, a la manera de las Marías junto a la cruz de Cristo: <i>A UNO y otro lado le asisten las dos cotillonas, Juana Dis y Pepiña de Mus: Aquélla sostiene la exangüe cabeza de la difunta, y ésta, los amarillos calcañares (págs. 88 y 89).</i>
	GESTO>	Acompañan a la mímica, algunos deben ser muy intensos, sobre todo los que proceden del enfado y del miedo: <i>¡Borrachón! (pág. 74) / ¡Ven ahora, borrachón! ¡Ven, que te desmeollo! (pág. 81). / Juana Dis levanta el martillo del yunque: (pág. 81). / ¡Acudide vecinos! ¡En cas de Julepe! ¡Nos degüella vivas este sanguinario! (pág. 80).</i>
	MOVIMIENTO>	Junto a la Musa, atienden a la moribunda alrededor de su camastro, pero las acciones de Simeón Julepe, la obligan a corretear por la casa, mientras trata de atender a la difunta: <i>/ ¡A ponerse treinta pasos de esa cama! (pág. 72). / DECLAMATORIA. Pepiña de Mus se encorvaba sobre el camastro, tocaba las manos yertas enclavijadas en el papelote de rosquillas, accionaba, movía un brazo en el aire, como alón desplumado: (pág. 76) / TOMAN el cuerpo en vilo [la Musa y la Disa] y se deshace el flaco nudo de las manos derramando el papelote de rosquillas; (pág. 79) / Pongámosla sobre el banco (pág. 79). / DEJAN [La Musa y la Disa el cuerpo de la difunta arrimado a la pared, en un banco rojo y angosto (pág. 80). / LAS cotillonas, cada una en su rincón, esperan prevenidas (pág. 81).</i>
3. Apariencia	MAQUILLAJE>	El mismo de las escenas anteriores, pero con la bronca que arma Simeón Julepe, podrían aparecer

externa		sofocadas.
	PEINADO>	También es probable que la bronca con Simeón Julepe las revuelva el pelo: <i>LAS cotillonas, cada una en su rincón, esperan prevenidas. [...] Juana Dis levanta el martillo del yunque: (pág. 81).</i>
	TRAJE>	Deben vestir pobremente, ropa de todos los días en un pueblo rural de la Galicia profunda a finales del siglo XIX, o principios del XX. Visten ropajes sueltos y largos: <i>con canijo estremecimiento de las sayas húmedas y pingonas (pág. 67).</i> No hay variación con respecto a las escenas anteriores.
4. TIEMPO>	Es el tiempo final de Floriana a las que las dos mujeres pretenden acompañar, confortarla y ayudarla en sus últimos momentos. No son la Musa y la Disa las que marcan el tempo escénico, sino Simeón Julepe, que se convierte en el catalizador de todas las emociones, vinculándolas a la avaricia y la codicia que le domina. Su tiempo, queda vinculado, por una parte, al de Floriana, y es un tiempo fúnebre, mortuario, de velatorio: <i>¡No me quites la devoción de rezarle por el alma a la difunta, Julepe! (pág. 77) / Pongámosla sobre el banco (pág. 79).</i> Por otra parte es un tiempo de confrontación que comienza siendo verbal y llega prácticamente a las manos: <i>¡Ven ahora, borrachón! ¡Ven, que te desmeollo! (pág. 81).</i> / <i>Juana Dis levanta el martillo del yunque: (pág. 81).</i> Al final la verdad se impondrá, y todo volverá a donde debiera, al planto por la difunta y al velorio de la desdichada. Es el tiempo de Simeón Julepe y del dinero que ha aparecido. La Disa se hace eco también del nuevo dios escénico, y proclama su llegada a los cuatro vientos: <i>¡Deja un gato de muchos miles! (pág. 86).</i> Así que actúa como amplificador de Julepe.	
5. ESPACIO>	Es interior, el de la casa de la difunta, su marido y el coro de críos. Tanto la Musa como la Disa son ajenas a este espacio, aunque reivindican el de la difunta – en torno al cadáver y al camastro- como el suyo propio, por amistad y por su condición de mujeres: <i>¿Dónde la posamos? En el suelo parece escarnio (pág. 79).</i> / <i>DEJAN [La Musa y la Disa] el cuerpo de la difunta arrimado a la pared, en un banco rojo y angosto (pág. 80).</i> La pendencia con Simeón Julepe, les obliga a desplazarse por la casa, huyendo de él: / <i>LAS cotillonas, cada una en su rincón, esperan prevenidas (pág. 81).</i> Es un espacio reducido, marcado por el cuerpo de la difunta, por el espacio de la muerte en directo. Como personajes secundarios no participan del despliegue de Simeón Julepe por toda la casa. Su sitio, dentro de este espacio interior, es junto a la difunta, siendo una especie de extensión de la misma. Se adjudican el papel decorativo, el espacio mas importante –exceptuando al viudo- en el velorio: <i>A UNO y otro lado le asisten las dos cotillonas, Juana Dis y Pepiña de Mus: Aquélla</i>	

	<i>sostiene la exangüe cabeza de la difunta, y ésta, los amarillos calcañares. (págs. 88 y 89).</i>
--	-----------------------------------------------------------------------------------------------------

PERSONAJE: CORO DE CRÍOS / VOCES DE LA CALLE		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	Tienen muy poco papel, y como niños pequeños repiten solo una expresión: <i>¡Ay, mi madre! ¡Mi madre! ¡Mi madre! (pág. 81).</i> Pero uno de ellos, identificado como LA VOZ DE RATA, deshace todo el entuerto que amenazaba con terminar en un doble asesinato: <i>¡El burujo de los cuartos lo escondió, después, mi madre, en la bufarda! (pág. 85).</i> Así que aunque apenas tienen papel, resultan, sin embargo, altamente significativos. Las Voces de la calle son los vecinos que están fuera de la casa, se presentan como meramente voces, no personajes físicos, y su papel es el de un irónico coro griego que interviene poco en la acción principal, con palabras sueltas y frases hechas, pero que resultarán determinantes para interceder ante la cólera del herrero: <i>¡Julepe no te ciegues! ¡Abre la puerta! (pág. 86).</i> El coro de críos aporta el único afecto real por la difunta: <i>¡Mamá Floriana! ¡Mamá Floriana! (pág. 87).</i>
	TONO>	Es un tono siempre exclamativo, son niños pequeños que acaban de asistir a la muerte de su madre, y contemplan a su padre intentando asesinar a dos vecinas: <i>¡Mi padre! ¡Mi padre! ¡Mi padre! (pág. 83).</i> En el caso de las voces de la calle, resulta tan divertida como bienintencionada la intercesión ante el indignado viudo: <i>¡Abre la puerta! ¡No te arreates, Julepe!.</i> La función apelativa está continuamente presente en estas voces, distinta de la función expresiva de los pobres huérfanos: <i>¡Mamá Floriana! ¡Mamá Floriana! (pág. 87).</i>
2.Expresión corporal	MÍMICA>	Intensa de emociones, son muy pequeños para tanto drama: <i>¡Ay, mi madre! ¡Mi madre! ¡Mi madre! (pág. 81).</i> Las voces de la calle, en cambio, adoptan un comportamiento de respeto y de impresión ante la muerte en directo: <i>El retablo de vecinos asoma mudo, sin traspasar la puerta, (pág. 88).</i> Los niños, como tales, y frente al mismo suceso, adoptan la mímica luctuosa lógica, y lloran: <i>[SIMEÓN JULEPE] ¡Bien hacéis en llorarla,</i>

		<i>tiernos vástagos! (pág. 87).</i>
	GESTO>	Si hubiera alguno sería de intensidad emocional: <i>¡Mi padre! ¡Mi padre! ¡Mi padre! (pág. 83).</i>
	MOVIMIENTO>	Se asoman a la escalera al oír la pelea entre su padre y las dos vecinas: <i>Por la escalera del desván, en las alturas del fayo, aparecerán tres críos desnudos, (pág. 81).</i> Al final , en la impaciencia codiciosa, su padre, Julepe, les tira sin miramientos: <i>JULEPE se lanza a la escalera y sube en dos trancos, desbaratando el retablo de monigotes que hipa y lloriquea bajo la claraboya (pág. 85).</i> Las voces de la calle, se acercan a la casa, pero detienen el movimiento, se petrifican, quedándose a punto de penetrar en la casa: <i>El retablo de vecinos asoma mudo, sin traspasar la puerta, (pág. 88).</i>
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	Son críos, están llorando ante la terrible situación que presencian: <i>bocas llorosas, ojos apretados (pág. 81).</i> Tampoco les ayuda la falta de cuidado de su padre, solo atento al dinero: <i>JULEPE se lanza a la escalera y sube en dos trancos, desbaratando el retablo de monigotes que hipa y lloriquea bajo la claraboya (pág. 85).</i> Las voces de la calle responden a los requerimientos de la Disa, son campesinos pobres, en la línea de los demás personajes secundarios de la obra, sin especificar nada sobre ellos.
	PEINADO>	El pelo está revuelto en los niños por la falta de atención de su madre moribunda: <i>Sucia pelambre, (pág. 81).</i> No se especifica nada acerca de las voces de la calle.
	TRAJE>	Los críos están desnudos, nadie se ha ocupado de ellos, y tampoco era muy extraño en la época la ausencia de ropa o de zapatos: <i>Por la escalera del desván, en las alturas del fayo, aparecerán tres críos desnudos, (pág. 81).</i> ., aunque tienen una prenda de abrigo: <i>Por la escalera del desván, en las alturas del fayo, aparecerán tres críos desnudos, encadillados bajo un cobertor: (pág. 81).</i> Los vecinos de la calle no son descritos, suponiéndose un aspecto parecido a los personajes de escenas anteriores, especialmente la Musa y la Disa.
4. TIEMPO>	El tiempo, como niños, es el que marcan los adultos, en este caso el del dolor: <i>¡Ay, mi madre! ¡Mi madre! ¡Mi madre! (pág. 81).</i> , y el	

	<p>del miedo: : <i>¡Mi padre! ¡Mi padre! ¡Mi padre! (pág. 83).</i> / <i>JULEPE se lanza a la escalera y sube en dos trancos, desbaratando el retablo de monigotes que hipa y lloriquea bajo la claraboya (pág. 85).</i> El tiempo no pertenece al exterior, a los vecinos de la calle, sino al interior, a Simeón Julepe, a las cotillonas, y sobre todo al dinero. El tiempo de las voces de la calle es un instante congelado, al pie de la puerta de la casa, sin atreverse a entrar, de respeto natural ante la muerte: <i>El retablo de vecinos asoma mudo, sin traspasar la puerta, (pág. 88).</i>, para los niños en cambio, es un tiempo interior, de dolor e incertidumbre ante la actitud del padre, y la muerte de la madre: <i>JULEPE se lanza a la escalera y sube en dos trancos, desbaratando el retablo de monigotes que hipa y lloriquea bajo la claraboya (pág. 85).</i> / <i>¡Mamá Floriana! ¡Mamá Floriana! (pág. 87).</i></p>
<p>5. ESPACIO></p>	<p>Su espacio es distinto al de los adultos, ellos habitan el desván , el piso superior, el cielo simbólico. Son como angelitos, tan de moda en el imaginario de la época: : <i>Por la escalera del desván, en las alturas del fayo, aparecerán tres críos desnudos, encadillados bajo un cobertor: (pág. 81).</i> Aunque no viven, precisamente, en el Paraíso: <i>JULEPE se lanza a la escalera y sube en dos trancos, desbaratando el retablo de monigotes que hipa y lloriquea bajo la claraboya (pág. 85).</i> Las voces de la calle, los vecinos, son el espacio social exterior, los otros. En un principio son atraídos por las peticiones de auxilio de las dos cotillonas, cantos de sirenas ajadas y vulgares: <i>VOCES DE LA CALLE: ¿Qué se pasa? ¿Sois vivos o muertos? ¿Quién pide auxilio?</i> Las nuevas sirenas, como personajes exteriores, se convierten en el caballo de Troya que facilitará su entrada: <i>¡Julepe, abre! ¡Abre, Julepe! (pág. 87).</i> Sin embargo, la muerte y el cuadro de los que la velan, por respeto, les detendrá: <i>El retablo de vecinos asoma mudo, sin traspasar la puerta, (pág. 88).</i> Los críos, en cambio, son parte del espacio interior, el espacio de la muerte y la avaricia, alcanzándoles, en su inocencia, solo el dolor por la primera: <i>¡Mamá Floriana! ¡Mamá Floriana! (pág. 87).</i></p>

FUERA DEL ACTOR:		
6.Espacio escénico	ACCESORIOS>	<p><u>*El camastro:</u> <i>Julepe levanta el camastro, aventa el jergón, sacude los guiñapos remendados (pág. 80). Posan en el jergón la yerta figura de cera, y la cubren con una sábana (pág. 89).</i></p> <p><u>*Un papelote de rosquillas:</u> <i>SIMEÓN saca del pecho un papelote de rosquillas (pág. 72).</i></p> <p><u>* Una llave grande de casa, de las antiguas:</u> <i>SIMEÓN[...] se mete la llave en la faja (pág.77).</i></p>

		<p><i>SIMEÓN[...] La llave cae lo alto (pág.87).</i></p> <p><i>*Un banco rojo y angosto: DEJAN el cuerpo de la difunta arrimado a la pared, en un banco rojo y angosto (pág. 80).</i></p> <p><i>*El burujo del dinero: Avista el dinero, y se guarda el burujo en la faja: (pág. 87)</i></p> <p><i>Un cobertor: aparecen tres críos desnudos, encadillados bajo un cobertor: (Pág. 81).</i></p> <p><i>Útiles de herrería: un picachón y un martillo: Las cotillonas, cada una en su rincón, esperan prevenidas. Pepiña de Mus esgrime un picachón. Juana Dis levanta el martillo del yunque (pág. 81).</i></p> <p><i>Una arquilla: ABRE una arquilla que está pareja con el camastro y la vuelca (pág. 82).</i></p> <p><i>Diversos objetos de la arquilla: Entre el baratijo de lilailos sale un revólver antiguo, (pág. 82).</i></p> <p><i>Un revólver antiguo: Entre el baratijo de lilailos sale un revólver antiguo, tomado de orín.– El revólver romántico que de soltero llevaba Julepe.- (pág. 82).</i></p>
	DECORADO>	<p>Es el interior de la casa, aludiendo al dormitorio del matrimonio, o donde tenga el camastro, las dos comadres y el viudo están en torno a él: <i>SIMEÓN catea entre las mantas, hunde en el jergón la ansiosa lividez de sus manos tiznadas, remueve el cuerpo de la difunta: (pág. 78).</i></p> <p>También aparece un zaguán al que se accede por una escalera: <i>Por la escalera del desván, en las alturas del fayo, aparecerán tres críos desnudos, (pág. 81).</i> Es el interior de la casa, pero hay referencias a las partes fronterizas con el exterior: <i>Hay aporreos en la puerta y el ventano (pág. 85). / El retablo de vecinos asoma mudo, sin traspasar la puerta, (pág. 88).</i></p>
	ILUMINACIÓN>	<p>La luz natural y exterior debe ser muy pobre por la hora y las condiciones climatológicas: <i>Lívidas luces de la mañana. Frío , lluvia, ventisquero (pág. 57). / El viento frío arrebuja la cortina cenicienta de la lluvia, que rebota en el umbral (pág. 60). , pero la fragua está encendida, y eso debe proyectar un resplandor rojizo hacia el interior de la casa: Simeón Julepe, aire extraño, melancolía de enterrador o de verdugo, tiene a bordo cuatro copas. Bate el hierro (págs. 57 a 58).</i> El zaguán donde están los críos está</p>

		iluminado por la triste luz exterior: <i>JULEPE se lanza a la escalera y sube en dos trancos, desbaratando el retablo de monigotes que hipa y lloriquea bajo la claraboya (pág. 85).</i> Es la luz de las escenas anteriores, pobre y rojiza, pero ahora aparece la velada luz natural (por la lluvia y el mal tiempo del exterior): <i>El retablo de vecinos asoma mudo, sin traspasar la puerta, (pág. 88).</i>
7.Efectos sonoros no articulados	MÚSICA>	No hay indicaciones musicales en las acotaciones.
	SONIDO>	El ruido que haga el cuerpo de la difunta al ser desalojada del camastro violentamente: <i>TOMAN el cuerpo en vilo [la Musa y la Disa] y se deshace el flaco nudo de las manos derramando el papelote de rosquillas; (pág. 79) / Pongámosla sobre el banco (pág. 79). / DEJAN [La Musa y la Disa el cuerpo de la difunta arrimado a la pared, en un banco rojo y angosto (pág. 80). / Julepe levanta el camastro, aventa el jergón, sacude los guiñapos remendados (pág. 80).</i> También debe armar bastante ruido con la apertura de la arquilla y la extracción violenta de todo lo que contiene: <i>ABRE una arquilla que está pareja con el camastro y la vuelca. Entre el baratijo de lilailos sale un revolver antiguo, tomado de orín (pág. 82).</i> Y debe resonar la madera de la escalera del desván cuando Simeón Julepe se abalanza sobre ellas violentamente: <i>JULEPE se lanza a la escalera y sube en dos trancos, desbaratando el retablo de monigotes que hipa y lloriquea bajo la claraboya (pág. 85).</i> Es una escena con mucho ruido, en el que se podría incluir el que ocasionen la Musa y la Disa al empuñar los útiles de la herrería: <i>LAS cotillonas, cada una en su rincón, esperan prevenidas. Pepiña de Mus esgrime un picachón. Juana Dis levanta el martillo del yunque: (pág. 81).</i> Hay indicaciones de voces exteriores, revuelo de vecinos, y llamadas a la puerta, por parte de los vecinos: <i>En torno de la casa rueda un vocerío de comadres, Hay aporreos en la puerta y el ventano: (pág. 85).</i> Aún es más significativa la ausencia del sonido: <i>El retablo de vecinos asoma mudo, sin traspasar la puerta, (pág. 88).</i>
8. TIEMPO>	Es un tiempo dramático muy clásico, pues comienza con una muerte, la de Floriana: <i>[LA MUSA] ¡Acabó! (pág. 76) / [LA DISA]</i>	

	<p><i>¡Ya está fría! (pág. 76), y entonces comienza la pelea por la herencia. Al contrario que en otras muchas obras literarias, aquí la disputa no es por el reparto, o el luto, o por el oscuro objeto del deseo, o por quiénes son los herederos, sino por algo más crematístico: el dinero de la herencia que parece haber desaparecido: [JULEPE] ¡Nada! ¡Nada! ¡Nada! ¡Robado! (pág. 80). Comienza el tiempo de la codicia y de la avaricia, algo que trastorna a Simeón Julepe, y a todo su entorno: ¡A volver prontamente lo robado! (pág. 75) , generando una locura y una violencia que no se apartará ya del resto de la obra: ¡Ante vuestros ojos inocentes voy a picarle la garganta a estas malas mujeres! (pág. 81)/ ¡A morir, por encima de la corona del Papa! (pág. 83). Para que luego digan que el dinero no hace la felicidad (por lo menos del lector). Es el tiempo de la avaricia y la hipocresía, juntas, siempre, al verdadero sentimiento. El dinero, su aparición, es el que domina toda la situación: <i>Avista el dinero, y se guarda el burujo en la faja (pág. 87).</i>, dando paso a la hipocresía: [JULEPE] <i>¡Me falta ese consuelo! ¡Soy propia fiera! ¡Soy un corazón de piedra dura! ¡Floriana, contigo se derrumba esta familia! (pág. 88).</i> También será el tiempo del sentimiento verdadero y el respeto: <i>[el coro de críos] ¡Mamá Floriana! ¡Mamá Floriana! (pág. 87). / El retablo de vecinos asoma mudo, sin traspasar la puerta, (pág. 88).</i></i></p>
9. ESPACIO>	<p>El espacio es interior, el de la casa, propiamente dicha, y tomado, a diferencia de otras escenas, en su conjunto, pues aparecen distintos ambientes: el principal, donde se encuentra el camastro con la Encamada: <i>JULEPE, las manos entre las mantas, cachea bajo el desmadejado fantasma, que se duele con estertores (pág. 73).</i> El cadáver, sin embargo termina perdiendo su sitio propio y comienza un azaroso movimiento por lugares inesperados de la casa: <i>[LA MUSA] Pongámosla sobre el banco (pág. 79). / ¿Dónde la posamos? En el suelo parece escarnio (pág. 79). / DEJAN [La Musa y la Disa] el cuerpo de la difunta arrimado a la pared, en un banco rojo y angosto (pág. 80).</i> En esta escena Floriana pierde su tiempo y su espacio, que no recuperará hasta bien avanzada la obra. Por otra parte, en la disputa, Simeón Julepe, la Musa y la Disa deben rondar por toda la casa, pues las cotillonas terminan accediendo a los útiles de herrería de Simeón: <i>LAS cotillonas, cada una en su rincón, esperan prevenidas. Pepiña de Mus esgrime un picachón. Juana Dis levanta el martillo del yunque: (pág. 81).</i> La acción, muy movida, se termina trasladando al desván, y al fin, al acceder al Paraíso simbólico, desde la Tierra, Simeón Julepe alcanza lo único que le interesa: el dinero, irónico planteamiento, pues ya había hecho el viaje la difunta, creyendo que era un buen lugar para esconder el legado de sus trabajos: <i>la adolecida se</i></p>

	<p><i>incorpora abrazada al burujo de los dineros (pág.67). / En camisa y trenqueando sube la escalerilla del fayado: (pág. 67) / Helada y prudente reaparece en la escalera: Casi a rastras llega al coche y se sume en las mantas remendadas: (pág. 67). / JULEPE se lanza a la escalera y sube en dos trancos, desbaratando el retablo de monigotes que hipa y lloriquea bajo la claraboya (pág. 85). Aunque el espacio es interior, el de la casa, dentro de ella se produce un movimiento vertical (ascenso-descenso) que lo cambia todo: JULEPE se lanza a la escalera y sube en dos trancos, desbaratando el retablo de monigotes que hipa y lloriquea bajo la claraboya (pág. 85). / JULEPE se tira por la escalera con los brazos en aspa, y cae a los pies de la difunta: Se levanta abrazado con ella: (pág.88). La verdadera razón de este cambio será también espacial: Julepe ha hallado el dinero escondido en el zaguán: Avista el dinero, y se guarda el burujo en la faja (pág. 87). También hay un momento horizontal, fuera-dentro-fuera, protagonizado por los vecinos y Simeón Julepe: [LAS VOCES DE LA CALLE] ¡Julepe, abre! ¡Abre, Julepe! (pág.87) - El retablo de vecinos asoma mudo, sin traspasar la puerta, (pág. 88). – Julepe [...] mira al cielo y sale: (pág. 89). Se puede decir que es una escena muy movida espacialmente, pues se concluye en el espacio interior de las primeras escenas, y están a punto de entrar los habitantes del espacio exterior en la obra. Al mismo tiempo, y antes de descender al infierno, Simeón Julepe, el protagonista físico de la obra, ha ascendido a los cielos (el zaguán) y ha encontrado la salvación, el burujo de los dineros: El retablo de vecinos asoma mudo, sin traspasar la puerta, (pág. 88).</i></p>
--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

B) EN LA REPRESENTACIÓN

ESCENA 4

PERSONAJE : LA ENCAMADA / LA FLORIANA		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	<p>Floriana está expirando, envuelta en un delirio convulsionado (01:12:11 a 01:12:45). La única frase que pronuncia, a modo de despedida, resulta tan realista como chusco, completamente valleinclanesca: <i>¡Espantaime ese gato!</i> (01:12:29) A partir de aquí el silencio más profundo para Floriana, cuya muerte, (podría ser a partir de 01:12:45, y es oficialmente anunciada por La Musa en 01:14:10) la sume en la ausencia total de diálogo.</p>
	TONO>	El tono es patético, de delirio absoluto, con un terror

		completo ante un gato imaginario que representa la muerte: <i>¡Espantaime ese gato!</i> (01:12:29).
2.Expresión corporal	MÍMICA>	Comienza incorporada de medio cuerpo sobre la cama, señalando, aterrorizada y convulsa el gato imaginario, atendida por las dos cotillonas. Esta mímica cambia radicalmente a partir de que su marido la meza con un canto infantil: <i>¡Ea, ea, ea!</i> (pág. 01:12:37), iniciando un desmayo, después de unos estertores que parecen indicar que la muerte se ha producido, aunque los demás personajes que la rodean, distraídos por el registro del camastro que comienza a efectuar Simeón Julepe, no se dan cuenta del óbito hasta un pequeño tiempo más tarde: <i>LA MUSA: ¡Acabó!</i> (01:14:10).
	GESTO>	Básicamente son dos: el de las convulsiones con la agitación del espanto (01:12:11 a 01:12:37), y la inercia absoluta, la ausencia de gesto, mímica y movimiento que se cernirá sobre el personaje a partir de 01:02:37, y que será ya su constante a lo largo de la obra.
	MOVIMIENTO>	Realmente no se mueve, en el sentido de trasladarse, pues permanece en el camastro, su lugar propio. Hay movimiento, reducido, desde el principio de la escena hasta su desvanecimiento o muerte ((01:12:11 a 01:12:37), y a partir de ahí una ausencia completa motriz por voluntad propia. Se trasladará por el escenario, pero acarreada por otros personajes, como la Musa, que la coloca sobre el banco de la estancia (01:15:45), o Simeón Julepe, que tropieza con el cadáver y lo tira involuntariamente (01:15:58), devolviéndolo posteriormente al banco (01:17:45) para volverla a dejar caer sin miramiento (01:18:55) al salir corriendo tras el escondite del dinero, y una vez encontrado éste, tomar el cadáver de su mujer, tierna e hipócritamente en brazos (01:19:05) para representar el papel de viudo inconsolable, y ser devuelta, por fin, de nuevo, al camastro (01:20:10), en un proceso completo de cosificación, siendo movida por los demás, accionada como un muñeco, tal y como se aprecia en el corte de mangas que le hace realizar Simeón Julepe (01:13:32) hacia las cotillonas.
3.	MAQUILLAJE>	Es el mismo de escenas anteriores, rostro pálido,

Apariencia externa		ceniciento, con sombra de ojos azul muy extendida, y con una raya oscura, oblicua sobre las mejillas. Es un aspecto cadavérico.
	PEINADO>	El pelo siempre está sujeto por la cinta rosada, así que permanece estable a pesar de las convulsiones y los traslados del cadáver.
	TRAJE>	Es el mismo que se aprecia en la segunda escena: un camisón blanco, con una puntillita en los bordes, de manga corta con un pantalón corto a juego. Está descalza, como es lógico, al permanecer en cama.

4. TIEMPO>	Es su tiempo final de vida (01:12:11 a 01:14:10). A partir de ahí, ya sin tiempo, inicia una nueva existencia cosificada como cadáver.
------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

5. ESPACIO>	Es el espacio interior de la casa, y dentro de ella, el del camastro, y de ahí pasará al banco (01:15:45), al suelo (01:15:58), otra vez al banco (01:17:45), y de nuevo al suelo (01:18:55), para terminar en el espacio interior de los brazos de su marido (01:19:05), y volver, al fin, al lugar propio del camastro (01:20:10) . Estos movimientos demuestran el proceso de cosificación al que se la somete, especialmente por parte de su marido, sólo pendiente del burujo del dinero. Inmediatamente después de morir ya sobra. Es como un mueble viejo y sin utilidad que continuamente estorba.
-------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------



La muerte de Floriana, anunciada por la Musa (de rodillas).

PERSONAJE : SIMEÓN JULEPE		
1.Texto	PALABRA>	Es el protagonista absoluto de la escena, imponiendo

pronunciado		<p>su palabra, su gestualidad y sus movimientos sobre los otros personajes, aunque él no es un hombre libre, pues está gobernado, primero por la codicia, y luego por la avaricia, es decir, por el dinero. Aparece en la escena en el exterior, saltando por las tablas de acceso a la vivienda, y nada más llegar comienza su espectáculo, digno del cine mudo, con gesticulación, carreras, ademanes violentos, intentos de asesinato, pero sus primeras palabras son onomatopéyicas: <i>¡Miau!</i> (01:12:34) a la Disa, y <i>Ea, ea, ea,</i> (01:12:37), acunando a una esposa moribunda, o incluso ya muerta, a la que consuela como un niño pequeño, mientras indaga dónde está su verdadero amor: el burujo de los dineros.</p> <p>La pasión por el dinero domina, irónica y cómicamente toda la escena. Con su mujer en la agonía final, carga contra las inesperadas visitas en defensa exclusivamente de su herencia: <i>¡A ponerse treinta pasos de esta cama!</i> (01:25:23), ordenará cual Júpiter tronante a las cotillonas. La desaparición del burujo del dinero, que enseguida aprecia Julepe, le lleva a cargar contra las vecinas, sospechando que se han apropiado de la hucha de tela: <i>¡Solemnísimas ladras [ladronas]!</i> (01:12:58), acusándolas reiteradamente del robo, y revelando, en su borrachera y desesperación el tesoro de Floriana: <i>¡Siete mil reales cosidos en un burujo, quién lo ha robado?</i> (01:13:05). La muerte de su esposa interrumpe el discurso de la acusación, aunque solo merece, por lo que se ve, una frase hecha: <i>¡Un ángel pierdo!</i> (01:14:15), para continuar después, con más fuerza y obsesión aún, trufado de amenazas hacia las cotillonas: <i>¡Si no parece, os paso de un balazo y me como vuestras entrañas!</i> (01:14:36), <i>¡Os coso a puñaladas!</i> (01:14:51), <i>¡Disponeros a dormir por ladras!</i> (01:15:04), <i>¡A morir se ha dicho!</i> (01:15:52), <i>¡Ante vuestros ojos inocentes [a sus hijos] voy a picarles la garganta a esta malas mujeres!</i> (01:16:16), <i>¡A morir se ha dicho!</i> (01:17:05) <i>¡A morir, sin remedio!</i> (01:17:07), <i>¡A morir, por encima de la corona del Papa!</i> (01:17:10) . El discurso de la violencia, de la indignación que caracteriza en esta escena a Simeón Julepe, tiene su contrapunto en la temerosa petición de piedad que realiza ante la decidida defensa, con las herramientas de la herrería en la mano, que realizan las cotillonas: <i>¿No os conduele la orfandad de estos niños?</i> (01:16:35), y se rompe definitivamente cuando</p>
-------------	--	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

		<p>los niños descubren el escondrijo del burujo. A partir de ese momento, de la recuperación del tesoro, el discurso de Simeón Julepe cambia radicalmente: <i>¡Ahí va la llave!</i> (01:18:46), entonces será sustituido por la palabra amable y laudatoria hacia la difunta (todo hipocresía), el recuerdo a los hijos y la profesión de amor hacia la difunta enfrente de todos los vecinos: <i>¡Esposa y madre modelo en los cuatro puntos cardinales!</i> (01:19:19), <i>¡No tengo lágrimas para llorar tu irreparable pérdida!</i> (01:19:35), <i>¡Soy un corazón de piedra dura!</i> (01:19:47), <i>¡Vuelve a la vida, Floriana!</i> (01:19:56). Así pues, nos encontramos con un discurso doble: el sincero de indignación ante la pérdida momentánea del dinero, y el falso de amor y aprecio por la difunta. Todo ello, complementado con una mímica exagerada y muy cómica.</p>
	TONO>	<p>En relación con la palabra, está lleno de gestos, acompañados de mímica, que acentúan el tono. Como el discurso, encontraremos un doble acento en las palabras de Simeón Julepe: la sincera desesperación violenta ante la pérdida del burujo: <i>¡Robado!, ¡Robado!, ¡Robado!</i> (01:16:26), y el falso duelo por la pérdida de Floriana: <i>¡Floriana, contigo se derrumba esta familia!</i> (01:19:50).</p>
2.Expresión corporal	MÍMICA>	<p>Espectacular, es la única denominación que cuadra con el estupendo trabajo mímico del actor que, constantemente recuerda a los actores clásicos del cine mudo, especialmente a Buster Keaton. Desde los saltos por las tablas (01:12:10), a los brazos en alto, cual apóstol de la desesperación (01:12:13), a la violencia con que aparta a las cotillonas de la cama de Floriana, para que no tengan acceso al burujo (01:12:22 y 01:12:32), a los intentos de agresión física (01:12:42 y :44), que le lleva a acecharlas como en los juegos de pilla-pilla (01:13:15 a :19), o, incluso, sin ningún respeto a la finada, a subirse encima la cama, orillando el cuerpo presente de su mujer (01:13:19 a :28), con un brutal registro del camastro (01:14:53 a 01:15:00), y las divertidísimas actitudes de amenaza con la navaja (01:15:53), y con el revólver (01:16:51), todo ello compone un cuadro inolvidable, donde se aprecia mejor el contrapunto con el trato que da al cadáver de su mujer, desde convertirlo en un muñeco al que se puede levantar y mover sin ningún tipo de respeto</p>

		(01:14:56), o un objeto molesto contra el que uno tropieza, y tira de mala manera al suelo (01:15:58), a levantar, con todo amor y delicadeza, el cuerpo de Floriana y ensayar el discurso del marido perfecto, del viudo enamorado que no acepta el resultado del Destino (01:19:07 a 01:19:58).
	GESTO>	Acompañan los momentos culminantes de la mímica, y establecen, como ella, un doble lenguaje. El de la violencia, la desesperación ante la ausencia del dinero, unido a una borrachera gloriosa: <i>¡A rezar el Señor Mío!</i> (01:15:12), llegando al intento de acogotamiento de la Musa (01:12:32) y del falso viudo muerto de la pena: <i>¡Floriana, contigo se derrumba esta familia!</i> (01:19:50).
	MOVIMIENTO>	Es un personaje muy movido, que comienza llegando desde la calle, brincando sobre las tablas que protegen del agua y el barro (01:12:10), y que una vez en el interior, revoluciona, por su codicia, los últimos momentos de Floriana como viva, y los primeros como muerta, (01:12:12 a 01:18:00), llegando a perseguir a las cotillonas alrededor de la cama de la difunta (01:13:15 a :19), e, incluso, subirse al camastro (01:13:19 a :28). La violenta borrachera de Simeón Julepe, que parece destinada a la tragedia, termina de raíz con el ascenso al Olimpo del fayado (01:18:10) y el descenso triunfante, con el botín del burujo lleno de dinero (01:18:31). La vuelta a la realidad, al hecho consumado de la muerte aguardando en su camastro averiado (Simeón le ha quitado el punto de apoyo de la arquilla) viene dado por un salto espectacular, una caída en plancha (01:18:51) que precederá a sus manifestaciones de falso dolor y amor imperecedero, y que terminarán con la vuelta del personaje al exterior, a su reino tabernario.
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	Es el mismo de escenas anteriores.
	PEINADO>	Permanece casi toda la escena con la gorra de orejas puesta (01:12:10 a 01:20:16), salvo en los momentos posteriores a descubrirse por la muerte de Floriana (01:14:12 a 01:14:43). En esos momentos se vislumbra un pelo corto y débil, con numerosas entradas en la parte frontal de la cabeza.
	TRAJE>	Es el mismo de escenas anteriores: lleva una camisa

		gris, remangada, por donde se aprecian las mangas largas, claras, de su camiseta interior, y el pecho lo tiene cubierto por una especie de pañuelo largo, de tiras vastas, del mismo color de la camisa, con pantalones negros y una alpargatas del mismo color, con llamativos calcetines blancos. Calza una gorra de orejas negra desvaída o gris oscura. Se sujeta los pantalones con tirantes, y durante la escena sus bolsillos quedan vueltos del revés, al buscarse la llave de casa y la navaja. No lleva puesto el mandil de cuero grueso de herrero.
4. TIEMPO>	El tiempo lo marca Simeón Julepe con sus acciones, observándose tres momentos muy claros: el de la llegada y búsqueda frenética del dinero, con un acoso constante hacia las dos cotillonas, un tratamiento irreverente del cadáver y violencia acentuada por la borrachera hasta que los niños revelan el paradero del burujo (01:12:11 a 01:18:07); un segundo momento en la subida de Simeón Julepe al fayado, encuentro del burujo perdido, y vuelta con el tesoro al nivel de las vecinas y el cadáver (01:18:08 a 01:18:51); y el tercer y último momento, ya con el dinero asegurado en la faja, el planto tierno y falso por la mujer muerta (01:19:07 a 01:20:16), tras el que abandonará la casa para encargar un ataúd, y de paso, volver a visitar la taberna.	
5. ESPACIO>	El espacio es propiamente interior. De hecho, Simeón Julepe viene del exterior (01:12:11), con una bolsa de rosquillas en la mano, para su ahorradora mujer, y toda la acción transcurrirá dentro de la casa. Es una escena completamente interior (01:12:11 a 01:20:16) que constituirá un viaje de ida y vuelta a la taberna, tras haberse asegurado la herencia de Floriana. En el transcurso del viaje, este nuevo Ulises, que parte de Ítaca (la casa-fragua) para volver al punto de partida, se enfrentará a dos poderosos adversarios, la Musa y la Disa, a la muerte en directo, ascenderá a los cielos del fayado (01:18:08 a 01:18:51) – en lugar de descender a los infiernos, más clásico- , tendrá tiempo de marcar su territorio de marido con un panegírico hiperbólico de la difunta, y volverá a Troya (la taberna), donde revalidará su condición, en palabras del autor, del <i>más fanático sectario del aguardiente de anís</i> .	



Simeón Julepe, sobre la cama en que yace su mujer, de cuerpo presente, rebuscando sin miramientos en busca del burujo del dinero. Mientras, la Musa y la Disa se parapetan tras el cabecero de forja a salvo de la ira del pobre viudo.



Los primeros instantes tras la muerte de Floriana.



Búsqueda incesante del burujo de los dineros bajo la rabadilla de la difunta, el lugar donde la propia Floriana había afirmado tenerlo escondido. Es indiferente su agonía, lo verdaderamente importante, el burujo del dinero, es lo que mueve al inconsolable viudo.



Simeón Julepe dispuesto a todo con tal de hallar su herencia.

PERSONAJE : LA MUSA		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	Se enfrenta a Simeón Julepe con energía. Es una mujer mayor, y de hecho da alguna indicación de que le cuesta oír: <i>¡Un burujo! ¿Y de cuánto has dicho?</i> (01:13:08). Es una buena mujer, bastante sensata, que solo quiere atender a su vecina Floriana, y tiene una mala opinión de Simeón: <i>¡No escandalices, borrachón!</i> (01:12:18). / <i>¡Buena la traes!</i> (01:12:56), y comienza no creyéndose lo del dinero ahorrado por Floriana: <i>¡Quimerista!</i> (01:13:11), manteniendo, con respecto al dinero, siempre una postura discreta y poco interesada, pero siempre crítica hacia Julepe: <i>¡Este verdugo quería morcillas para el velorio!</i> (01:18:40). El objeto de interés de la Musa es su vecina Floriana. Está pendiente de ella, y de hecho, es la primera que advierte su muerte (01:13:48) y la declara solemnemente: <i>¡Descúbrete la cabeza y arrodíllate, Simeón Julepe!</i> (01:14:06), / <i>¡Acabó!</i> (01:14:10). Muestra una religiosidad interiorizada, sin fisuras: <i>¡No me quites la devoción de rezarle por el alma a la difunta, Julepe!</i> (01:14:44), y aunque es conciliadora: <i>No te ofusque y cachea bien. El burujo de los cuartos, sí es verdad que los había, tiene de parecer</i> (01:17:19)., no duda en enfrentarse a Simeón Julepe con un picachón: <i>Como soy Pepa Mus, el pecho te paso</i> (01:16:23)., pero para Pepa Mus el dinero no es tan importante como la muerte y el respeto a los muertos: <i>Bájale primero la camisa a la difunta, que parece un escarnio</i> (01:17:13)., y antes que el marido, es ella la que anuncia públicamente la muerte de la Encamada: <i>¡Entregó el alma la Floriana!</i> (01:18:27).
	TONO>	Su elocución es básicamente compasiva, hacia Floriana: <i>Déjala en el sopor. A mi ver tiene perdida el habla</i> (01:13:42)., y se muestra profundamente respetuosa con la difunta: <i>Cachea entre las pajas. Bájale primero la camisa a la difunta, que parece un escarnio</i> (01:17:33). Con respecto a Simeón Julepe presenta un doble discurso, pues le recuerda sin piedad sin vicio con la bebida: <i>¡No escandalices, borrachón!</i> (01:12:18), pero también se muestra conciliadora cuando le ve fuera de sí: <i>¡En lo que tuvieras, ahí lo tendrás!</i> (01:15:23) Progresivamente va perdiendo discurso, a favor de la Disa y las vecinas que llegan hasta la casa, pero sigue siendo una pieza secundaria imprescindible.
2.Expresión	MÍMICA>	Es una mujer tranquila, pero muy gesticulante

corporal		cuando la situación se dispara por la obsesión borracha de Simeón Julepe por el dinero. Presenta diversos tipos de mímica, según la situación y la persona: plañidera y religiosa hacia la difunta, de rodillas, llorando al pie de su cama (01:14:11 a 01:14:50), santiguándose por el alma de Floriana (01:14:44), o cargando con el cadáver para darle un acomodo digno (01:15:33 a 01:15:50). Con respecto a Simeón Julepe, se atreve a recriminarle: <i>¡No escandalices, borrachón!</i> (01:12:18), e incluso a enfrentarse a él: <i>Como soy Pepa Mus, el pecho te paso</i> (01:16:23)., pero también intenta aplacarle y hacerle entrar en razones: <i>No te ofusque y cachea bien. El burujo de los cuartos, si es verdad que los había, tiene de parecer</i> (01:17:19).
	GESTO>	Es una mujer gesticulante, sobre todo cuando se enfrenta a Simeón Julepe: <i>¡No escandalices, borrachón!</i> (01:12:18). Acciona mucho los brazos, resulta divertida cuando huye de la ira del borracho (01:13:15 a :19). Su gesto más impresionante es el anuncio de la muerte de Floriana: <i>¡Acabó!</i> (01:14:10), tras el cual llora, se santigua, cae de rodillas, reza (01:13:54 a 01:14:17), y el gesto más desprendido es cargar auestas con el cadáver en busca de mayor dignidad para la pobre Floriana (01:15:37 a 01:15:45). También es muy significativo el gesto de empuñar el picachón (01:16:17) enfrentándose a la locura desatada por Simeón Julepe, sustituido, rápidamente, por los gestos de miedo , de rodillas en el suelo, ante el revólver que empuña el borracho (01:16:52 a 01:17:31). Los últimos gestos notables en esta escena tienen que ver con abrir una puerta imaginaria (01:18:16 a 01:19:01), y el abrazo de sincera compasión que le ofrenda a Julepe cuando éste representa, a la perfección, su desesperación de viudo inconsolable (01:19:57).
	MOVIMIENTO>	La única preocupación de la Musa es atender a Floriana en sus últimos momentos, y junto con la Disa, solo se mueve alrededor del camastro, refugiándose, puntualmente en la fragua (01:16:54 a 01:17:36), o allegándose a la puerta de la casa, cerrada con llave por Simeón Julepe, para abrirla (01:18:16 a 01:19:01). Básicamente es Floriana, o su cadáver, el punto central de giro de La Musa.
3.	MAQUILLAJE>	El mismo de las escenas anteriores: una mujer

Apariencia externa		blanca y algo ancha de cara, ya madura, con la piel basta.
	PEINADO>	El pelo lo lleva constantemente recogido bajo un pañuelo negro.
	TRAJE>	Viste como en las escenas anteriores: amplia saya gris, un blusón gris también, apareciendo envuelta en un mantón de lana blanca muy basto, con el pelo oculto bajo el pañuelo negro, que la identifica como una mujer mayor.
4. TIEMPO>	<p>El tiempo escénico lo marca, en este caso, las acciones de Simeón Julepe y la muerte de Floriana. La Musa, como la Disa, gira, literalmente, en torno a la difunta, por ejemplo perseguida por el protagonista (01:13:15 a :19), borracho enloquecido por la ausencia del dinero y la bebida, pero La Musa, a diferencia de su compañero, trata, desde el principio, de establecer un tiempo de luto, una zona temporal dedicada a honrar a la difunta, a la que compadece, y para ello articula una serie de mecanismos: el solemne anuncio de la muerte de la difunta en la casa, para el marido y la Disa: <i>¡Descúbrete la cabeza y arrodíllate, Simeón Julepe!</i> (01:14:06), el anuncio del inicio del duelo, el planto por Floriana: <i>¡Acabó!</i> (01:14:10). La mímica gestual del lloro, hincarse de rodillas a los pies del camastro, rezar, santiguarse (01:14:11 a 01:14:50), y por último, es la que anuncia al pueblo algo que todos ya presentían, la muerte de la vecina: <i>¡Entregó el alma la Floriana!</i> (01:18:27).</p>	
5. ESPACIO>	<p>En relación con el punto anterior, teniendo en cuenta la imbricación entre las coordenadas espacio-temporales, si para la Musa lo prioritario es atender a Floriana en sus últimos momentos, y preparar los instantes posteriores a la muerte, organizando el velatorio, es lógico pensar que el centro de gravedad de este personaje, como el de la Disa, es en torno al camastro, girando, literalmente alrededor de la cama donde agoniza y muere su vecina. Ese rectángulo oblicuo de luz que se proyecta sobre la cama es el pequeño escenario, el corredor por donde transita la Musa, sin apartarse de ese centro de gravedad salvo en tres ocasiones: para colocar más dignamente a la Encamada sobre el banco próximo, facilitando el registro del camastro por parte de Simeón Julepe (01:15:37 a 01:15:45); para refugiarse del acoso del herrero, en la propia herrería (01:16:17), y al final, junto a la puerta de entrada, para intentar abrir con la llave que les ha tirado Julepe, permitir la entrada de los vecinos que aguardan fuera, y terminar con el sainete del borracho agresivo (01:18:16 a 01:19:01).</p>	



La Musa anunciando solemnemente la muerte de Floriana a su viudo que, obcecado por encontrar el dinero, no ha apreciado cómo expiraba su mujer en sus brazos compulsivos rebuscando por hallar el burujo.



Tierna escena de dolor auténtico entre la Musa y la Disa a la muerte de Floriana.

PERSONAJE : LA DISA

1.Texto

PALABRA>

La Disa es una mujer bastante más joven que la Musa,

pronunciado		<p>por eso es más tímida, y deja, naturalmente, la iniciativa a su vecina, acompañándola. Al principio de la escena permanece en un segundo plano, hablando muy poco, siendo zarandeada y asustada por el borracho de Simeón Julepe. Su reacción comienza, tímidamente, a partir de la acusación del marido de haber robado el dinero, ahí comienza el discurso, creciente de la Disa que se irá haciendo cada vez más significativo culminando al final de la escena. La indignación ante las injustas acusaciones por parte de Julepe extrae sus primeras palabras: <i>¡El ladrón lo eres tú, que así nos quitas la fama!</i> (01:13:00), <i>¿Dónde has visto tú siete mil reales?</i> (01:13:23), <i>¡Deja esa tema, grandísimo borracho!</i> <i>¡Respeto la muerte!</i> (01:14:39), <i>¡Mala centella te abraza la lengua, borrachón!</i> (01:15:07), y llega al máximo cuando se enfrenta, físicamente, con el herrero, martillo en mano: <i>¡Ven ahora, borrachón!</i> <i>¡Ven, que te desmeollo!</i> (01:16:18). Con todo, se mostrará atenta con la difunta, y particularmente con los niños, tal vez por su edad: <i>¡Borrachón!</i> <i>¡Mira qué ejemplo para esos huérfanos!</i> (01:17:02), <i>¡Y un mal ejemplo para las criaturas!</i> (01:17:38). Al final de la escena cobrará una importancia decisiva al convertirse en la informadora oficial de los vecinos: <i>¡Ah de Dios!</i> <i>¡Acudide vecinos!</i> (01:15:58), y la que destape públicamente el leitmotiv de la obra: <i>¡Deja un gato de muchos miles!</i> (01:18:27), información de máxima relevancia para el devenir dramático de las escenas posteriores. Con todo, también siente compasión del viudo: <i>¡Acompañailo alguno, que es un hombre desesperado!</i> (01:20:20).</p>
	TONO>	<p>En un principio es la timidez, la ausencia de palabra, el estar a la sombra de la Musa lo que la caracteriza. Poco a poco se ve obligada a intervenir ante el curso de los acontecimientos, y así se va indignando progresivamente, ante la actitud y las acusaciones de Simeón Julepe: <i>¿Dónde has visto tú siete mil reales?</i> (01:13:23), <i>¡Deja esa tema, grandísimo borracho!</i> <i>¡Respeto la muerte!</i> (01:14:39), <i>¡Mala centella te abraza la lengua, borrachón!</i> (01:15:07). Esta actitud de indignación, el tono de queja, llega a su máximo apogeo al final de la escena, cuando se lo cuenta a los vecinos: <i>¡Eché la llave para nos degollar!</i> (01:18:35), pero ahí hay otro tono que resulta aún más significativo, y que se repite, como una constante, en las siguientes escenas, y es la importancia que</p>

		adquiere para la Disa el dinero, el burujo de los cuartos de la herencia, que se convierte en su información preeminente: <i>¡Deja un gato de muchos miles! (01:18:27).</i>
2.Expresión corporal	MÍMICA>	Al comienzo de la escena es una mímica pasiva, viéndose empujada (01:12:22 y 01:12:42), y asustada: <i>¡Miaaaaaau! (01:12:34)</i> por Simeón Julepe. Como la Musa, aprecia a Floriana, y se conmueve, llorando y lamentándose de su muerte (01:13:56 a 01:14:14), aunque su mímica funeraria es más contenido que la de su compañera. Por el contrario, adopta una actitud más resuelta, quizá porque es más joven, más firme y agresiva a la hora de enfrentarse con Simeón Julepe, martillo en mano: : <i>¡Ven ahora, borrachón! ¡Ven, que te desmeollo! (01:16:18).</i> Al final de la escena su tono es de puro y simple cotilleo, desvelando a los vecinos el gran secreto de la difunta: : <i>¡Deja un gato de muchos miles! (01:18:27).</i>
	GESTO>	La gestualidad de la Disa es mucho más contenida que la de la Musa, más inexpresiva, menos evidente en gestos y poses, tal vez por su juventud, o porque tiene a la Musa como referente, y simplemente la acompaña, y esto se manifiesta claramente en la muerte de Floriana: Mientras la Musa abre los brazos, llora, cae de rodillas al pie del camastro, la Disa imita el gesto de los brazos (01:14:14) e inmediatamente se preocupa por las acusaciones de Simeón Julepe y preparar a la difunta. Ya al comienzo de la obra se presenta como poco expresiva, asustada, acompañando simplemente a la Musa, que es quien se lleva el protagonismo de la réplica a Julepe en estos compases, con gestos de sorpresa y miedo ante las embestidas de Simeón Julepe (01:12:22 y 01:12:42), y sus bromas: : <i>¡Miaaaaaau! (01:12:34).</i> Al mismo tiempo que mengua el protagonismo de la Musa, la Disa van reemplazándola, sobre todo en el enfrentamiento armado, con las herramientas del herrero, frente a Simeón Julepe: : <i>¡Ven ahora, borrachón! ¡Ven, que te desmeollo! (01:16:18).</i> Al final tendrá sus momentos de gloria, llamando a los vecinos en ayuda de las dos mujeres, y revelando el secreto

		de la difunta. Se advierte de un gesto característico del personaje, que es protegerse el estómago con el brazo derecho doblado en ángulo de noventa grados, un gesto protector (01:11:22).
	MOVIMIENTO>	La Disa sigue a la Musa, como una hija a su madre. Sus movimientos son complementarios, buscando, nada más que atender a Floriana. Es pues, el camastro, el centro de movimiento de la Disa, siempre a la sombra de la Musa, más expresiva y enfrentada con Simeón Julepe. La Disa suele quedarse en la parte izquierda de la cabecera de forja, acompañando los movimientos de su vecina. De esa forma, ella también se refugiará en la forja cuando es amenazada por el arma de Simeón Julepe (01:16:52 a 01:17:31), y estará detrás de la Musa, intentando abrir esa puerta a la calle, cerrada por el viudo, dialogando con los vecinos y contándoles las últimas noticias.
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	Es una mujer campesina y joven, no usa maquillaje, aunque presenta arrebol en las mejillas.
	PEINADO>	No se percibe por el pañuelo blanco, con los extremos anudados sobre la frente, que oculta su cabello.
	TRAJE>	Es la ropa basta de una campesina, la misma de las escenas anteriores: saya amplia clara con el pañuelo a juego, chaquetilla de lana morada, de entre cuyas mangas se aprecian otras más largas, de color ceniza, de la camiseta interior. Usa botas claras, de tono amarillento.
4. TIEMPO>	La Disa gira, como la Musa, al compás temporal natural que marca la agonía de Floriana, y, sobre todo, los arrebatos violentos de Simeón Julepe. Además, se escuda en la Musa, y complementa todas sus acciones, con lo cual no tiene tiempo propio, sino que se inserta en el de los demás. Al contrario que la Musa, acepta la muerte de Floriana como algo natural, y las únicas muestras de empuje, de acción, el único protagonismo que adopta en la obra son el enfrentamiento armado con Simeón Julepe: <i>¡Ven ahora, borrachón! ¡Ven, que te desmeollo!</i> (01:16:18), y sobre todo la conexión comunicativa con los vecinos, a los que pide ayuda, y desvela el misterio de la difunta: <i>¡Eché la llave para nos degollar!</i> (01:18:35), <i>¡Deja un gato de muchos miles!</i> (01:18:27).	
5.	El espacio también le pertenece a Floriana, pues es el suyo propio:	



La Disa atiende a Floriana mientras Simeón Julepe registra el camastro.

PERSONAJE: CORO DE CRÍOS / VOCES DE LA CALLE

1.Texto pronunciado	PALABRA>	Apenas intervienen, y en general lo hacen para llamar a la madre muerta, o al padre enajenado, como corresponde a críos pequeños. Como son tres, siempre repiten tres veces la misma frase, lo que resulta cómico: <i>¡Ay, mi madre! ¡Mi madre! ¡Mi</i>
--------------------------------	--------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

		<p><i>madre!. (01:16.10), ¡Ay, mi madre! ¡Mi padre!, ¡Mi padre! (01:16.29). Las palabras más significativas que pronuncian, y que dan razón de su ser en esta escena, es cuando revelan el escondite del burujo del dinero: ¡El burujo de los cuartos lo escondió, después, mi madre, en la bufarda!(01:17:54 a 01:18:00).</i></p> <p>Las voces de la calle aparecen al final de la escena, (01:18:09 a 01:18:44), y son muy repetitivas, un coro externo que actúa sobre el personaje principal, pidiéndole clemencia para la Musa y la Disa, y exigiéndole que abra la puerta: <i>¡Abre la puerta! ¡No te arrebatas, Julepe!. (01:18:25).</i></p>
	TONO>	<p>El tono de los críos es, por supuesto, infantil, muy exclamativo, de susto morrocotudo ante los hechos que les toca vivir, la muerte de la madre: <i>¡Ay, mi madre! ¡Mi madre! ¡Mi madre!. (01:16.10), y el número violento que arma el padre: ¡Ay, mi madre! ¡Mi padre!, ¡Mi padre! (01:16.29).</i></p> <p>Las voces de la calle son, en cambio, esa voz sensata, solidaria, de vecinos que pretenden ayudar, y de paso, cotillear: <i>¡Abre, Julepe! (01:18:43), ¡Julepe, abre! (01:18:44).</i></p>
2.Expresión corporal	MÍMICA>	<p>Los críos solo son muñecos, marionetas, que asoman el rostro por encima de una cortinilla, y que pueden mover la cabeza muy limitadamente, sobre todo en vertical, pues son movidas por detrás. La única expresión mímica es este movimiento vertical, cuando imploran por la madre o por el padre: <i>¡Ay, mi madre! ¡Mi padre!, ¡Mi padre! (01:16.29).</i></p> <p>Las voces de la calle son personajes de carne y hueso, y adoptan una mímica muy especial, de cine mudo, pegándose a la supuesta entrada de la casa, escalonándose los personajes (una vecina muy agachada; el otro detrás de ella, algo más incorporado, y una tercera vecina detrás del segundo, casi erecta). Actúan como un solo personaje, coordinando el movimiento de sus cabezas, normalmente en sentidos contrarios, como si fuera un dragón de tres testas. Sus movimiento son exagerados y cómicos (01:18:10 a 01:18:57), sobre todo cuando fuerzan la puerta, que a pesar de la llave no se quiere abrir (01:18:57 a 01:19:02), y caen en montonera sobre el camastro de la difunta.</p>
	GESTO>	Los críos no realizan gestos, propiamente dichos,

		pues son cabezas de muñecos que solo pueden asentir verticalmente. Los vecinos, en cambio, personajes de carne y hueso, coordinan sus movimientos, tanto de las cabezas para dar voces (01:18:10 a 01:18:57), como de sus cuerpos cuando fuerzan la puerta de la casa (01:18:57 a 01:19:02).
	MOVIMIENTO>	El de los críos es solo horizontal, pues aparecen sobre una cortinilla en la puerta del fayado (01:167:04) y desaparecen cuando Simeón Julepe accede al mismo (01:18:05), y se instalan ya definitivamente en su espacio, para contemplar el final de la escena (01:18:51). Los vecinos de la calle aparecen tarde, al final de la escena, provenientes de sus casas, brincando por los tablones (01:17:52), apostándose frente a la puerta de la casa-fragua (01:17:58), y allí permanecerán hasta que caigan en monotonía sobre el camastro de la difunta (01:19:02).
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	Los críos son tres cabezas de considerable tamaño, con rasgos muy exagerados, especialmente los ojos, para que el espectador los pueda ver. Las dos vecinas y el vecino que acuden a la casa de Simeón Julepe, vienen sin maquillar, son personajes populares, aldeanos que acuden por solidaridad a la casa de la difunta (01:17:52).
	PEINADO>	El pelo de los críos es también exagerado, sobre todo el de la cabeza central, muy rubio y largo, de aspecto pajizo. Las dos vecinas tienen la cabeza cubierta por sendos pañuelo blancos, y el vecino oculta los suyos bajo una gorra oscura.
	TRAJE>	Los niños, textualmente, están desnudos, pero en escena es inapreciable, pues sus cuerpos aparecen ocultos por una cortinilla, ya que son marionetas. Los vecinos visten una saya clara, mandil oscuro, camisa blanca, con pañuelo blanco y botas negra, para una vecina; mandil blanco, saya gris, blusa negra y pañuelo blanco, en el caso de la otra vecina; y un traje de pana oscuro, con gorra a juego, camisa blanca y zapatos negros, en el caso del vecino.
4. TIEMPO>	El tiempo lo marcan los adultos: Floriana, y sobre todo las acciones de Simeón Julepe. En el caso de los niños, son un coro, un observador inocente e incómodo de las tragedias que protagonizan los adultos: <i>¡Ay, mi madre! ¡Mi padre!, ¡Mi padre!</i> (01:16.29). El	

	<p>único momento auténtico significativo que protagonizan en toda la escena es cuando revelan el escondite del dinero, evitando la masacre que pretende realizar su padre, y desatascando el nudo dramático que presentaba un problema irresoluble (el paradero del burujo del dinero, escondido por Floriana en la segunda escena): <i>¡El burujo de los cuartos lo escondió, después, mi madre, en la bufarda!</i>(01:17:54 a 01:18:00).</p> <p>En el caso de las voces de la calle, los vecinos, responden a un tiempo exterior, de luto, que anticipan en la casa de Floriana. Su tiempo se sincroniza con el de los otros personajes exteriores: la Musa y la Disa, forzando la puerta (01:19:02). A partir de ahí, y tras el sentido planto de Simeón Julepe por su esposa muerta, se harán dueños del tiempo y del espacio de la casa.</p>
5. ESPACIO>	<p>Tanto los críos como los vecinos habitan un espacio distinto a los protagonistas de la obra. Es un espacio periférico, propio de cada grupo, que solo se mezcla con el de los personajes principales en ocasiones especiales. Así, los críos habitan en el fayado, ese espacio superior, el del limbo, en donde Floriana esconde su tesoro. Su aparición, como testigos de los dramas que se desarrollan en la planta de calle contribuye tanto a apaciguar a su padre: <i>¡Ay, mi madre! ¡Mi padre!, ¡Mi padre!</i> (01:16.29), como a resolver el nudo dramático planteado en esta escena cuarta: <i>¡El burujo de los cuartos lo escondió, después, mi madre, en la bufarda!</i>(01:17:54 a 01:18:00).</p> <p>Si los críos, por su corta edad, son unos personajes inmóviles, que habitan un espacio distinto a los adultos, los vecinos, en cambio, se mueven en el mismo plano espacial que el resto de los personajes adultos de la obra, pero un lugar distinto, en el exterior, en la calle. Efectúan un movimiento afuera-adentro, que les llevará hasta el mismo interior de la casa, donde se están desarrollando dos dramas: la muerte de Floriana, y su herencia, perdida y hallada de nuevo gracias a la información de los críos. La presión exterior provocará la salida de Julepe de su casa, en nuevo equilibrio, donde los de dentro han salido – Floriana liberada de este mundo, sólo queda su cadáver, Simeón Julepe, con mucho dinero, camino de la taberna-, mientras los de fuera han logrado introducirse en la casa, y hacerla, de momento, suya.</p>



Las cabezas de los tres niños asoman por la puerta del fayado, ocultos los cuerpos por una cortina que simula el cobertor que los cobija. El movimiento de las cabezas (exageradas de tamaño para que puedan ser percibidas por el espectador) es exclusivamente vertical, combinado con el movimiento horizontal del grupo de marionetas que les hace aparecer y desaparecer en el momento oportuno.



Floriana se encuentra en el suelo, mientras su marido registra el fayado.



El buen viudo condoliéndose de su esposa muerta a la vista de los vecinos.

FUERA DEL ACTOR:

6.Espacio escénico	ACCESORIOS>	<p>*El camastro: con su cabecero de forja, su manta gris con ribete doble blanco, su jergón con sábanas y su almohadón blanco.</p> <p>*Un papelote de rosquillas: Lo trae en las manos, al comenzar la escena, desaparece rápidamente. (01:12:12 a 01:12:30).</p> <p>* Una llave grande de casa, de las antiguas: <i>¡Ahí va la llave!</i> (01:18:46),</p> <p>*Un banco rojo y angosto: En donde deposita la Musa el cadáver de Floriana__ (01:15:37 a 01:15:45).</p> <p>*El burujo del dinero: Escondido en el fayado: <i>¡El burujo de los cuartos lo escondió, después, mi madre, en la bufarda!</i> (01:17:54 a 01:18:00).</p> <p>Un cobertor: Es la cortinilla marrón que aparece bajo las cabezas de los críos.</p> <p>Útiles de herrería: un picachón y un martillo: : Empuñados por la Musa: <i>Como soy Pepa Mus, el pecho te paso</i> (01:16:23)., <i>¡Ven ahora, borrachón!</i>, y por la Disa: <i>¡Ven, que te desmeollo!</i> (01:16:18)</p> <p>Una arquilla: Registrada por Simeón Julepe para recuperar un revólver_ (01:16:51).</p>
--------------------	-------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

		<p>Diversos objetos de la arquilla: Lanzados por Simeón Julepe sobre la cama, antes de encontrar el revólver (01:16:51).</p> <p>Un revólver antiguo: Que esgrime Simeón Julepe desde 01:16:51 a 01:17:35 cuando se lo guarda en un bolsillo.</p>
	DECORADO>	Es el propio del interior/ exterior de la casa-fragua: el camastro, la fragua, la escalera al fayado y fuera los tres tablones para poder llegar hasta la casa.
	ILUMINACIÓN>	La iluminación continúa siendo la misma de las escenas anteriores, con un rectángulo blanquecino intenso sobre la cama de Floriana, y un pequeño resplandor rojizo en la fragua. Durante la escena se ilumina, con luz cálida, amarillenta, la escalera que sube al fayado, pero la entrada al mismo recibe una luz especial para que se perciban las cabezas de los críos (01:16:05). Los tres tablones exteriores tienen una iluminación cenital, blanquecina y difusa.
7.Efectos sonoros no articulados	MÚSICA>	Solo hay una intervención musical, y es un acorde de bandoneón o acordeón cuando la Musa acaba de comprobar la muerte de Floriana, y se vuelve hacia la Disa, justo antes de comenzar un alarido fúnebre (01:13:53).
	SONIDO>	Hay algunos efectos consecuentes de la acción dramática, pero no especialmente significativos, como el sonido de la manta del camastro, violentamente arrancada por Simeón Julepe (01:14:55), o los golpes nerviosos del viudo, tanteando sobre el colchón, mientras sostiene muy poco decorosamente el cadáver de su mujer (01:14:58), o el sonido duro de la tapa de la arquilla cerrándose violentamente, después de extraer el revólver Simeón Julepe (01:14:58), el sonido de la llave de forja tirada por Simeón Julepe al suelo, para que abran la puerta (01:18:47), siendo los más claros el golpe brutal que produce el cuerpo de Julepe cuando se tira desde el fayado (01:18:51) y los esfuerzos de los vecinos por forzar la puerta de la casa-fragua (01:18:58 a 01:19:02).
8. TIEMPO>	<p>Aparentemente es el tiempo es el de la muerte, efectiva en el caso de Floriana, anunciada por La Musa en 01:14:10 , y casi realizada por Simeón Julepe en las figuras de la Musa y la Disa : ¡A</p>	

	<p><i>rezar el Señor Mío!</i> (01:15:12), <i>¡Disponeros a morir por ladras!</i> (01:15:04), <i>¡A morir se ha dicho!</i> (01:15:52), <i>¡Ante vuestros ojos inocentes [a sus hijos] voy a picarles la garganta a esta malas mujeres!</i> (01:16:16), <i>¡A morir se ha dicho!</i> (01:17:05) <i>¡A morir, sin remedio!</i> (01:17:07), <i>¡A morir, por encima de la corona del Papa!</i> (01:17:10). Pero en realidad, no es el tiempo de la muerte, sino el de la avaricia, estimulada por la codicia previa. A Simeón Julepe no le importa nada, pese a sus lacrimosas manifestaciones al final de la escena la muerte de su esposa: <i>¡Esposa y madre modelo en los cuatro puntos cardinales!</i> (01:19:19), <i>¡No tengo lágrimas para llorar tu irreparable pérdida!</i> (01:19:35), <i>¡Soy un corazón de piedra dura!</i> (01:19:47), <i>¡Vuelve a la vida, Floriana!</i> (01:19:56), y esto se ve perfectamente en la mímica del viudo (01:14:16 a 01:14:19), donde apenas anunciada la muerte de Floriana, cambia completamente de actitud, de cara, preocupado por lo único importante para él: encontrar el burujo del dinero . Volverá a cambiar de nuevo de actitud, una vez lo encuentre en el fayado y lo recuente (01:18:44), convirtiéndose en un doliente viudo en el tiempo del planto lacrimoso <i>¡Esposa y madre modelo en los cuatro puntos cardinales!</i> (01:19:19), <i>¡No tengo lágrimas para llorar tu irreparable pérdida!</i> (01:19:35), <i>¡Soy un corazón de piedra dura!</i> (01:19:47), <i>¡Vuelve a la vida, Floriana!</i> (01:19:56).</p>
9. ESPACIO>	<p>El espacio, en combinación con el tiempo, es también triple, por un lado el espacio interno, el de la casa-fragua y el del camastro, ocupado por la muerte de Floriana anunciada por La Musa en 01:14:10, al que podríamos sumar el lugar de la fragua, donde está a punto de ocurrir una nueva tragedia: <i>¡Si no parece, os paso de un balazo y me como vuestras entrañas!</i> (01:14:36), <i>¡Os coso a puñaladas!</i> (01:14:51), <i>¡Disponeros a dormir por ladras!</i> (01:15:04), <i>¡A morir se ha dicho!</i> (01:15:52), <i>¡Ante vuestros ojos inocentes [a sus hijos] voy a picarles la garganta a esta malas mujeres!</i> (01:16:16), <i>¡A morir se ha dicho!</i> (01:17:05) <i>¡A morir, sin remedio!</i> (01:17:07), <i>¡A morir, por encima de la corona del Papa!</i> (01:17:10) . Pero en realidad, el espacio escénico es, por encima de todo, el espacio de la avaricia, consumada en el fayado, una vez frustrado su hallazgo en la planta principal. La aparición del burujo del dinero lo cambia todo, y culmina en el viaje circular que lleva a Simeón Julepe a volver a su casa desde el exterior (01:12:10), y a regresar al mismo, en ruta hacia la taberna, una vez obtenido el dinero, su único objetivo (01:20:16). Este movimiento es opuesto al de los demás personajes, que acuden del exterior al interior, así los críos aparecen en la puerta del fayado, la frontera con el espacio de los adultos, y los vecinos de fuera logran forzar la puerta de la casa, e invadir todo el recinto interior.</p>



La Musa y la Disa se enfrentan a Simeón Julepe con las herramientas de la herrería.

5.7.8. DIFERENCIAS REPRESENTATIVAS ENTRE EL TEXTO DRAMÁTICO Y LA REPRESENTACIÓN:

Se centra, sobre todo, en los recursos mímicos, coherentes, muy bien resueltos, que en el caso de Simeón Julepe recuerdan en muchas ocasiones los del cine mundo, especialmente a Buster Keaton, con empujones desmedidos a la Disa (01:12:22 y 01:12:42), o asustándola con una onomatopeya: *¡Miaaaaaau!* (01:12:34), pero especialmente resulta palmario en el movimiento bufo de subirse encima la cama, orillando el cuerpo presente de su mujer (01:13:19 a :28), o en el brutal registro del camastro (01:14:53 a 01:15:00), y es espacialmente evidente en esa caída en plancha desde lo alto de la escalera del fayado (01:18:51), espléndido trabajo de profesional de los efectos especiales. En esta línea tampoco se incluye en el texto, y apenas se deduce de las acotaciones, el movimiento de la Musa y la Disa alrededor del camastro de Floriana, perseguidas por el viudo, y la coordinación de los vecinos, moviendo sus cabezas alternativamente, y forzando la puerta de la casa-fragua (01:18:57 a 01:19:02). Es pues la mímica, los gestos y los movimientos donde encontramos las mayores diferencias texto-representación, con una especial

mención a los críos, un verdadero problema escénico de representación, resuelto magníficamente con el truco de las cabezas de las marionetas.

PERSONAJES	Destaca la mimesis magnífica de Simeón Julepe con abundancia de recursos gestuales exagerados y perfectos, que aportan una enorme comicidad a la obra. A destacar la ingeniosa resolución del problema representativo de los críos, que por su edad, poca movilidad, y lugar de representación, el fayado, constituyen un problema de primer orden para el director de escena, resuelto magníficamente con el eficaz truco de las marionetas.
FUERA DE LOS ACTORES	No resulta muy significativo, pues solo incluye un acorde musical que implementa el momento dramático de la muerte de Floriana, y los sonidos lógicos que desprenden las acciones y los movimientos de los actores, siendo el más sorprendente, los esfuerzos de los vecinos por forzar la puerta de la casa (01:18:57 a 01:19:02).

5.8.9. ESCENA 5

A)

EN EL TEXTO

PERSONAJE: LA MUSA		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	Sobre todo destaca la sensiblera escena con los huérfanos. Dentro del papel coral de todos los integrantes de esta escena, ella tiene el duro trance de presentar la difunta a sus hijos, para que se despidan de su madre. Comienza el acercamiento con un discurso laudatorio, un panegírico de la difunta: <i>¡Tiernos ángeles, recordai siempre esta momento de la última despedida a la cabecera de vuestra madre! ¡Perdéis el mayor bien de este mundo, cuyo es el amor de madre! (pág. 92).</i> La reacción de los niños no es la esperada, tienen miedo del cadáver: [CORO DE CRÍOS] <i>¡Que tan fría! (pág. 93),</i> y provoca el enfado de la Musa: <i>¡Rebeldes, el último beso depositai en el rostro de vuestra madre! (pág.93),</i> y tras lograr su reacción

		emocional: ¡Al fin rompieron estos rebeldes!, los devuelve a su sitio, el fayado.
	TONO>	Oscila entre un toque maternal y sentimental: ¡Perdéis el mayor bien de este mundo, cuyo es el amor de madre! ¡No más os digo! (pág. 92), y un cierto tono enfadado por la actitud miedosa de los muchachos: ¡Rebeldes, el último beso depositai en el rostro de vuestra madre! (pág. 93).
2.Expresión corporal	MÍMICA>	Está en consonancia con el discurso elocutivo, en principio se muestra protectora: <i>LA MUSA prolonga los alones de su mantilla, sobre las cabezas de los tres coritos, (pág. 92).</i> Después se muestra más brusca, conforme los niños manifiestan miedo: <i>Pepiña de Mus los empujaba sobre la difunta (pág. 92).</i> Y una vez obtenido lo que deseaba, se sigue encargando de los niños, ahorrándoles el espectáculo del velatorio: <i>LA MUSA azota a barullo el corito nalgario de los tres rapaces, y los encamina por la escalera del fayado: (pág. 94).</i>
	GESTO>	Son gestos contrapuestos, por un lado de protección: <i>LA MUSA prolonga los alones de su mantilla, sobre las cabezas de los tres coritos, (pág. 92).</i> , por otro lado hay un cierto sadismo en la despedida de la madre: <i>Pepiña de Mus los empujaba sobre la difunta, (pág. 92),</i> y también de enfado con ellos: <i>¡Rebeldes, el último beso depositai en el rostro de vuestra madre! (pág. 93).</i> / Considerai que de aquí va para la cueva. (pág. 93). / <i>LA MUSA azota a barullo el corito nalgario de los tres rapaces, y los encamina por la escalera del fayado: (pág. 94).</i>
	MOVIMIENTO>	La Musa está ayudando en la disposición del velatorio: <i>LA MUSA, que ha ido a cubrirse con la mantilla, y ha vuelto, comienza un plato (pág. 90).</i> Y se encarga de los críos, a los que nadie parece hacer mucho caso: <i>LA MUSA prolonga los alones de su mantilla, sobre las cabezas de los tres coritos (pág. 92).</i> / <i>LA MUSA azota a barullo el corito nalgario de los tres rapaces, y los encamina por la escalera del fayado: (pág. 94).</i> Su concurso es principal, como el de la Disa, para preparar a la difunta: <i>DURANTE el palique, las cotillonas engalanan a la difunta: Con el pico de un paño mojado le lavan la cara: La incorporan para meterla el justillo y la saya nueva(págs. 96 y 97).</i>

3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	No se aprecia en el texto ninguna diferencia con respecto a las escenas anteriores.
	PEINADO>	Se cubre la cabeza en señal de respeto: <i>LA MUSA, que ha ido a cubrirse con la mantilla, y ha vuelto, comienza un plato (pág. 90).</i>
	TRAJE>	Como pudiera vestir en las escenas anteriores.
4. TIEMPO>	Es el tiempo de la aparición pública de la muerte, y como todos los personajes secundarios dedica su actividad a ello: <i>LA MUSA, que ha ido a cubrirse con la mantilla, y ha vuelto, comienza un plato (pág. 90).</i> / <i>LA MUSA prolonga los alones de su mantilla, sobre las cabezas de los tres coritos, (pág. 92).</i> / <i>LA MUSA azota a barullo el corito nalgario de los tres rapaces, y los encamina por la escalera del fayado: (pág. 94).</i>	
5. ESPACIO>	Como la mayor parte de los personajes corales que aparecen en esta escena, La Musa es parte del exterior que, por las circunstancias, entra en el interior, en la casa, con la mejor intención: <i>LA MUSA, que ha ido a cubrirse con la mantilla, y ha vuelto, comienza un plato (pág. 90).</i> Pero como todo lo exterior, deshace el equilibrio interno del espacio interno, ya deshecho previamente por la muerte: <i>Pepiña de Mus los empujaba sobre la difunta (pág. 92).</i>	

PERSONAJE: LA DISA		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	Adquiere mayor protagonismo que en la escena anterior, sin dejar de ser un personaje secundario, parte destacada del coro de las vecinas que, en primer lugar, atienden a Floriana, y después organizan su velatorio. Su discurso demuestra que está un poco a todo, por ejemplo, pendiente de los críos de la difunta, y aunque no se encarga de ellos, sí muestra compasión por su situación: <i>A estas criaturas hay que ver de cubrirles las carnes (pág. 90).</i> / <i>¡Están asustados! (pág. 94),</i> pero su elocución obsesiva tiene que ver con el dinero de Floriana, del cual ha actuado de pregonera y sigue ejerciendo: <i>¡Veinte mil reales deja ahorrados! (pág. 94),</i> y la constante degradación de Simeón Julepe: <i>¡Julepe quería picarnos la garganta porque no daba con ellos! (págs. 94 y 95)</i> / <i>Veinte mil reales que irán derechos a la taberna (pág. 95).</i> / <i>No se sabe el cuanto. Será más o menos (pág. 99).</i> De

		todas maneras su discurso la presenta como una persona más simple, más primitiva, que la Musa.
	TONO>	Es un tono elocutivo más variado que el de la Musa, pues hay sitio para la compasión: <i>¡Están asustados! (pág. 94)</i> , para la codicia: <i>¡Veinte mil reales deja ahorrados! (pág. 94)</i> , para la murmuración: <i>Veinte mil reales que irán derechos a la taberna (pág. 95)</i> ., y hasta la beatería, fulminando el viejo concepto del “Carpe diem”: <i>Las estrena para comparecer en presencia de Dios. ¡Qué mejor empleo! (pág. 97)</i> .
2.Expresión corporal	MÍMICA>	Son variados, como su discurso, hay indicios de conmiseración: <i>¡Están asustados! (pág. 94)</i> , de codicia: <i>¡Veinte mil reales deja ahorrados! (pág. 94)</i> , de escarnio y menosprecio hacia Julepe: <i>¡No es tan negra la pena de Julepe! (pág. 96)</i> y de beatería: <i>Las estrena para comparecer en presencia de Dios. ¡Qué mejor empleo! (pág. 97)</i> .
	GESTO>	El que más destaca es el de codicia: <i>¡Veinte mil reales deja ahorrados! (pág. 94) / Veinte mil reales que irán derechos a la taberna (pág. 95)</i> . La presencia del dinero es una constante en la Disa, que se siente impresionada por la cantidad que heredará Julepe.
	MOVIMIENTO>	El más significativo es el que comparte con la Musa, en su calidad de amiga destacada de Floriana, asumiendo un papel protagonista en la preparación del velatorio: <i>DURANTE el palique, las cotillonas engalanan a la difunta: Con el pico de un paño mojado le lavan la cara: La incorporan para meterla el justillo y la saya nueva (págs. 96 y 97)</i> .
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	No se aprecia en el texto ninguna diferencia con respecto a las escenas anteriores.
	PEINADO>	Tampoco hay ninguna referencia textual a su peinado.
	TRAJE>	Como pudiera vestir en las escenas anteriores.
4. TIEMPO>	Oficia, como la Musa, como conductora de este tiempo escénico, teniendo más protagonismo que su compañera, pues se relaciona con más personajes, con todo, es una de las más destacadas oficiantes del tiempo mortuorio, del velatorio: <i>DURANTE el palique, las cotillonas engalanan a la difunta: Con el pico de un paño mojado le lavan la cara: La incorporan para meterla el justillo y la saya nueva (págs. 96 y 97)</i> .	
5.	Al contrario que la Musa ella ya es un personaje del exterior que se	

ESPACIO>	ha afincado y adueñado del interior ante la ausencia de sus legítimos propietarios: la Floriana, por fallecimiento, y Simeón Julepe, por salir al exterior a gestionar el velatorio y el entierro. En este interregno, la Disa ocupa todo el espacio, y se mueve a sus anchas: <i>DURANTE el palique, las cotillonas engalanan a la difunta: Con el pico de un paño mojado le lavan la cara: La incorporan para meterla el justillo y la saya nueva (págs. 96 y 97).</i>
----------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

PERSONAJE: LA COMADRE		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	Es, aún, un personaje más secundario que la Musa y la Disa, pero adquiere un cierto protagonismo entre los personajes colectivos. Comparte con la Disa su pena hacia la situación de los pequeños: <i>Hay que vestirlos (pág. 94). / ¡Criaturas, no saben el bien que pierden! (pág. 94),</i> y también comparte con ella la mala opinión que le merece Simeón Julepe: <i>¡Fue pretendida de caballeros, y cayó con ese mala casta! (Pág. 90) / ¡Criaturas, salen al tenor del ejemplo que reciben!,</i> y en consecuencia mantiene su tributo a la sufrida difunta: <i>¡Que blanca! ¡No tenía los treinta años! (pág. 90) / ¡Mujer de su casa! (pág. 99) (¡Cuando soltera fue muy madama, hora que estos tiempos no era conocida! (pág. 100),</i> y la clara intención de ayudar en el velatorio: <i>¿No disponéis amortajarla antes de que encalle? ¡Mirai que después es mucha faena! (pág. 91).</i> Y en el curso de esta ayuda, enuncia, sin saberlo un <i>Carpe diem</i> galaico y doméstico, en la frase más afortunada de esta escena: <i>No sé si le entrarán estas botinas. ¡Mirailas sin estrenar! ¡Por eso la vida mucho enseña! ¡Bien ajena estaba de que las estrenaría al ir para la cueva! (pág. 97).</i>
	TONO>	Su tono es , en general, amable, compasivo: <i>¡Criaturas, no saben el bien que pierden! (pág. 94), / ¡No tenía los treinta años! (pág. 90),</i> incluso cuando abomina de Simeón Julepe mantiene una cierta objetividad, demostrando una madurez mayor que la de la Disa: <i>¡Lo cierto es que sobrecogía verlo [a Simón Julepe] abrazado a la difunta! (pág. 96).</i>
2.Expresión corporal	MÍMICA>	No hay excesivas indicaciones en el texto, la conmiseración por los demás podría expresarse mímicamente dentro de las actividades de preparación de la difunta: <i>¡Lo cierto es que sobrecogía verlo [a Simón Julepe] abrazado a la difunta! (pág. 96).</i>

	GESTO>	El más destacado es cuando hace la reflexión horaciana: <i>¡Mirailas sin estrenar! ¡Por eso la vida mucho enseña! ¡Bien ajena estaba de que las estrenaría al ir para la cueva! (pág. 97).</i>
	MOVIMIENTO>	Como el resto de las vecinas, se mueve por la casa, ayudando en los preparativos del velatorio: <i>Otra comadre sacude sobre el rígido bulto ensabanado, un aspergis de agua bendita: Otra levanta una punta del lienzo y contempla el rostro de la muerta: (pág. 90) / Hay que vestirlos [a los niños] (pág. 94).</i>

3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	No se aprecia en el texto ninguna referencia.
	PEINADO>	Tampoco hay ninguna referencia textual a su peinado.
	TRAJE>	Como cualquier otra vecina, aldeana pobre, con amplias sayas.

4. TIEMPO>	Comparte con la Musa, la Disa, y todas las demás el tiempo íntimo del velatorio, ayudando en sus preparativos. Es un tiempo colectivo de muerte, una de las ceremonias fundamentales de una sociedad pequeña, rural y primitiva: : <i>¿No disponéis amortajarla antes de que encalle? ¡Mirai que después es mucha faena! (pág. 91) / Pondrémosle la ropa de guarda. ¡Si había de llevarla una intrusa va mejor empleada! (pág. 91) / DURANTE el palique, las cotillonas engalanan a la difunta: Con el pico de un paño mojado le lavan la cara: La incorporan para meterla el justillo y la saya nueva (págs. 96 y 97).</i>
----------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

5. ESPACIO>	Pulula por el espacio interior, por la casa, ayudando en los preparativos del velorio. Es un personaje del exterior que comienza a organizar el espacio interior ante la ausencia –por fallecimiento, en el caso de Floriana; por incapacidad y ausencia en el caso de Simeón Julepe- de los legítimos propietarios del lugar. Es el tiempo y el espacio de la muerte: : <i>¿No disponéis amortajarla antes de que encalle? ¡Mirai que después es mucha faena! (pág. 91) / No sé si le entrarán estas botinas. ¡Mirailas sin estrenar! ¡Por eso la vida mucho enseña! ¡Bien ajena estaba de que las estrenaría al ir para la cueva! (pág. 97).</i>
-----------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

PERSONAJE: LA PINGONA		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	Adopta un papel fundamental en esta escena, siendo, dentro los personajes corales, el principal, pues trae el ataúd para colocar a la difunta. Su discurso es bastante positivo, compasivo hacia los huérfanos:

		<i>¡Criaturas, parten el alma! (pág. 98), enaltecedor de las virtudes de la difunta: ¡Era muy ahorrativa la Floriana! (pág. 99) / ¡Tiene manos de señorita! (pág. 100) / ¡Hasta le dejó una sonrisa la muerte! Así, lavada y compuesta, parece una propia Hija de María.[...] ¡Talmente una novia! (págs. 100 y 101). Es una persona religiosa: ¡Y a todo esto aún no le recé un gloria por el alma! (pág. 100) , y de las pocas que no valoran negativamente a Simeón Julepe, aunque siente cierta desconfianza: El caso es que no demore. Encargó lujo, y veremos como habla al soltar los cuartos (pág. 99).</i>
	TONO>	Lo que más destaca es su alabanza de la difunta, dentro de su tono positivo: / <i>¡Hasta le dejó una sonrisa la muerte! Así, lavada y compuesta, parece una propia Hija de María. ¡Y qué prendas! Pañoleta de galería, su buena falda, enagua de piquillos, botinas nuevas, medias listadas ¡Talmente una novia! (págs. 100 y 101).</i>
2.Expresión corporal	MÍMICA>	Además de los sentimientos positivos, cuando se presenta en escena carga con el pesado ataúd para la difunta: <i>ENTRA una vieja pingona con el féretro terciado sobre la cabeza, seguida de un rapaz cirineo que porta la tapa (pág. 98).</i> También es llamativa la mímica religiosa: <i>¡Déjemele rezar otro gloria por el alma! (pág. 101) / SE arrodilla a los pies del cadáver: [...] Rematado el rezo, se santiguaba la Pingona: (pág. 100).</i>
	GESTO>	Llama la atención la valoración positiva, que debe ir acompañada de gestos acerca de la difunta: <i>¡Hasta le dejó una sonrisa la muerte! (pág. 100), y los gestos religiosos: ¡Y a todo esto aún no le recé un gloria por el alma! (pág. 100). / se santiguaba la Pingona: (pág. 100).</i>
	MOVIMIENTO>	Básicamente el de transportar el ataúd hasta la casa: Es el tiempo de la aparición pública de la muerte: <i>ENTRA una vieja pingona con el féretro terciado sobre la cabeza, seguida de un rapaz cirineo que porta la tapa (pág. 98).</i> También son llamativos los gestos y movimientos religiosos: <i>SE arrodilla a los pies del cadáver: [...] Rematado el rezo, se santiguaba la Pingona: (pág. 100).</i> , permaneciendo todo el tiempo hablando con la Comadre y la Disa.

3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	No hay ninguna indicación escénica, pero se la describe como una “vieja”, así que se supone que presentará un aspecto arrugado y sin maquillar.
	PEINADO>	No hay ninguna indicación escénica, pero se la describe como una “vieja”, así que es muy probable que lleve el pelo recogido con algún pañuelo, probablemente negro.
	TRAJE>	No hay ninguna indicación escénica, pero se la describe como una “vieja”, así que es muy probable que vista con ropas amplias y negras. Aunque no se refiere al personaje en sí, la Vieja pingona nos describe perfectamente como queda vestida la difunta: <i>¡Y qué prendas! Pañoleta de galería, su buena falda, enagua de piquillos, botinas nuevas, medias listadas ¡Talmente una novia! (pág. 101), convirtiéndose así en un protagonista- testigo.</i>
4. TIEMPO>	Continúa el tiempo de luto, de preparación del velorio, para el que acaba de llegar el objeto fundamental: el ataúd. Es el tiempo de la difunta, y todo gira en torno a ella: Es el tiempo de la aparición pública de la muerte, y como todos los personajes secundarios dedica su actividad a ello: <i>LA MUSA, que ha ido a cubrirse con la mantilla, y ha vuelto, comienza un plato (pág. 90). / LA MUSA prolonga los alones de su mantilla, sobre las cabezas de los tres coritos, (pág. 92) / LA MUSA azota a barullo el corito nalgario de los tres rapaces, y los encamina por la escalera del fayado: (pág. 94).</i>	
5. ESPACIO>	La vieja pingona viene del exterior al interior, trae el máximo significativo de la muerte, el ataúd, aunque la muerte ya está instalada y enseñoreada del espacio interior, con la presencia del cadáver de Floriana: <i>ENTRA una vieja pingona con el féretro terciado sobre la cabeza, seguida de un rapaz cirineo que porta la tapa (pág. 98).</i> La vieja pingona es, sin embargo, un personaje del exterior, y a él debe y quiere volver: <i>¡Déjemele rezar otro gloria por el alma! (pág. 101).</i>	

PERSONAJES COLECTIVOS: EL CORO DE CRÍOS / OTROS VECINOS: LUDOVINA, LA MESONERA; Y PEPE EL TENDERO.

1.Texto pronunciado	PALABRA>	Son personajes poco importantes, que intervienen poco, pero necesarios para reflejar la coralidad de la escena y del velatorio, de hecho, a algunos se les identifica por el oficio, a otros, simplemente se les cita: <i>ENTRAN de refilón algunos chicuelos descalzos y pelones, la expresión unánime, curiosa de susto y</i>
------------------------	----------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

		<p><i>malicia (pág. 89). El coro de críos es el mejor dibujado, dentro de su infantilidad, y como ocurría en la escena anterior, el identificado como La voz de rata, aporta la solución a un problema planteado, el hecho de estar desnudos: Ya mamá sacó, después, de la hucha la ropa nueva (pág. 90), acreditándose como el más mayor, el que tienes más memoria y comprende mejor la situación. Los otros personajes, o no tienen voz propia, como los chicuelos, o apenas aportan algo al desarrollo dramático, como la Mesonera y el Tendero, que simplemente colaboran con la Disa en la exposición de la codicia, que se va extendiendo por el pueblo al saber la herencia dejada por la difunta: [LUDOVINA] ¡Nadie le hacía un gato tan grande a la Floriana! (pág. 95) / [PEPE] ¡Se me hace mucha plata! (pág. 95).</i></p>
	TONO>	<p>El tono emotivo lo ponen el coro de críos, que se enfrentan a la evidencia del despojo de su madre, a su cadáver: ¡Mamá Floriana! ¡Que tan fría! ¡Mamá Floriana! (pág. 93), y resulta llamativo el tono de apoyo a Simeón Julepe, que viene de parte del Tendero, el único que se escucha en toda la obra: ¡Ustedes, mujeres, ciertas cosas no las comprenden! (pág. 96).</p>
2.Expresión corporal	MÍMICA>	<p>Están todos afectados por la muerte de Floriana, y es más impresionante, como es lógico, para los niños que para los mayores: ENTRAN de refilón algunos chicuelos descalzos y pelones, la expresión unánime, curiosa de susto y malicia (pág. 89). / Pepiña de Mus los empujaba [a los críos] sobre la difunta, (pág. 92). Los vecinos, adultos se mueven por la casa, preparando el velatorio: DURANTE el palique, las cotillonas engalanan a la difunta: Con el pico de un paño mojado le lavan la cara: La incorporan para meterla el justillo y la saya nueva. Una vecina trae dos cabos de vela bajo la mantilla, y , compungiéndose, los entrega a las comadres gobernadoras: Otra sale corriendo, y vuelve con una rosa de papel para adornar el lívido nudo de las manos yertas (págs. 96 y 97).</p>
	GESTO>	<p>De dolor, por parte de los críos de la fallecida: ¡Mamá Floriana! ¡Que tan fría! ¡Mamá Floriana! (pág. 93). El resto de las vecinas efectúan los gestos propios de un velatorio: alabanza de las virtudes de la muerta, chismorreos sobre alguien no presente (en este caso, el viudo), y</p>

		consideraciones cotillas acerca de la fortuna de la fallecida: [LA COMADRE] ¡Qué blanca! ¡No tenía los treinta años! ¡Fue pretendida de caballeros, y cayó con ese mala casta (pág. 90),/ [LUDOVINA] ¡Nadie le hacía un gato tan grande a la Floriana! (pág. 95) / [PEPE] ¡Se me hace mucha plata! (pág. 95).
	MOVIMIENTO>	Es un movimiento coral: unos entran, otros salen, todo gira en torno a la difunta: <i>ENTRAN de refilón algunos chicuelos descalzos y pelones, la expresión unánime, curiosa de susto y malicia (pág. 89). / Pepiña de Mus los empujaba [a los críos] sobre la difunta, (pág. 92) / DURANTE el palique, las cotillonas engalanan a la difunta: Con el pico de un paño mojado le lavan la cara: La incorporan para meterla el justillo y la saya nueva. Una vecina trae dos cabos de vela bajo la mantilla, y , compungiéndose, los entrega a las comadres gobernadoras: Otra sale corriendo, y vuelve con una rosa de papel para adornar el lívido nudo de las manos yertas (págs. 96 y 97).</i> Esta última parte de la acotación tiene un gran valor simbólico, pues da nombre a la obra, y significa la belleza interior y exterior de la difunta.
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	No hay indicaciones textuales.
	PEINADO>	Los chicos van con el pelo muy corto, como era habitual, por higiene, en la época: <i>ENTRAN de refilón algunos chicuelos descalzos y pelones (pág. 89).</i>
	TRAJE>	Sabemos que los chicos, en general, andan bastante faltos de ropa: <i>ENTRAN de refilón algunos chicuelos descalzos y pelones (pág. 89).</i> Los chicos de la fallecida van desnudos: [LA DISA] <i>A estas criaturas hay que ver de cubrirles las carnes (pág. 90).</i> / [LA COMADRE] <i>Hay que vestirlos (pág. 94).</i> De los adultos no hay referencias textuales.
4. TIEMPO>	Es un tiempo colectivo, fúnebre, mortuario, solo pertenece a la difunta, y a su arreglo, y a ello es lo que se dedican todos los personajes que interpretan esta escena: <i>DURANTE el palique, las cotillonas engalanan a la difunta: Con el pico de un paño mojado le lavan la cara: La incorporan para meterla el justillo y la saya nueva. Una vecina trae dos cabos de vela bajo la mantilla, y , compungiéndose, los entrega a las comadres gobernadoras: Otra sale corriendo, y vuelve con una rosa de papel para adornar el</i>	

	<i>lívido nudo de las manos yertas (págs. 96 y 97).</i>
5. ESPACIO>	El espacio, al igual que el tiempo, solo pertenece a la difunta, es el espacio del velatorio, con toda su parafernalia de preparar y exponer a la finada: <i>DURANTE el palique, las cotillonas engalanan a la difunta: Con el pico de un paño mojado le lavan la cara: La incorporan para meterla el justillo y la saya nueva. Una vecina trae dos cabos de vela bajo la mantilla, y , compungiéndose, los entrega a las comadres gobernadoras: Otra sale corriendo, y vuelve con una rosa de papel para adornar el lívido nudo de las manos yertas (págs. 96 y 97). / No sé si le entrarán estas botinas. ¡Mirailas sin estrenar! ¡Por eso la vida mucho enseña! ¡Bien ajena estaba de que las estrenaría al ir para la cueva! (pág. 97).</i> Es el tiempo y el espacio del engalanamiento de la muerte.

FUERA DEL ACTOR:		
6.Espacio escénico	ACCESORIOS>	<p><u>*El camastro:</u> <i>Otra comadre sacude sobre el rígido bulto ensabanado, una aspergis de agua bendita: Otra levanta una punta del lienzo y contempla el rostro de la muerta: (pág. 90).</i></p> <p><u>*El asperges de agua bendita:</u> <i>Otra comadre sacude sobre el rígido bulto ensabanado, una asperges de agua bendita: (pág. 90).</i></p> <p><u>* La ropa de la difunta:</u> <i>La incorporan para meterla el justillo y la saya nueva (pág. 97). / No sé si le entrarán estas botinas. ¡Mirailas sin estrenar! ¡Por eso la vida mucho enseña! ¡Bien ajena estaba de que las estrenaría al ir para la cueva! (pág. 97).</i></p> <p><u>*Dos cabos de vela:</u> <i>Una vecina trae dos cabos de vela bajo la mantilla, y , compungiéndose, los entrega a las comadres gobernadoras: (pág. 97).</i></p> <p><u>*Una rosa de papel:</u> <i>Otra sale corriendo, y vuelve con una rosa de papel para adornar el lívido nudo de las manos yertas (págs. 97).</i> Este último objeto resulta muy significativo, pues da título a la obra.</p> <p><u>El ataúd:</u> <i>ENTRA una vieja pingona con el féretro terciado sobre la cabeza, seguida de un rapaz cirineo que porta la tapa (pág. 98).</i></p>
	DECORADO>	Es el interior de la casa, por donde transitan los distintos personajes de la escena: <i>ENTRAN de refilón algunos chicuelos descalzos y pelones (pág. 89). / LA MUSA azota a barullo el corito</i>

		<i>nalgario de los tres rapaces, y los encamina por la escalera del fayado: (pág. 94).</i>
	ILUMINACIÓN>	Es la luz de las escenas anteriores, pobre y rojiza, pero ahora aparece la velada luz natural (por la lluvia y el mal tiempo del exterior) y las velas del velatorio: <i>Se deshace el cadillo de los tres que lloran bajo la claraboya: (pág. 89). / Una vecina trae dos cabos de vela bajo la mantilla, y , compungiéndose, los entrega a las comadres gobernadoras: [...] A uno y otro lado chisporrotean los dos cabos de vela (pág. 97).</i>
7.Efectos sonoros no articulados	MÚSICA> SONIDO>	No hay indicaciones musicales en las acotaciones. No hay indicaciones de ruidos particularmente significativos, aunque es fácil imaginar el soniquete de los rezos, y algún que otro ruido proveniente de preparar el velatorio, por ejemplo de colocar el ataúd en su sitio o de conversaciones entre los presentes: <i>A uno y otro lado chisporrotean los dos cabos de vela (pág. 97).</i>
8. TIEMPO>	Es el tiempo luctuoso, la preparación del velatorio, como despedida antes del entierro, es el tiempo de la difunta, de su cadáver, de su exposición y del sentimiento de los demás hacia ella: <i>DURANTE el palique, las cotillonas engalanan a la difunta: Con el pico de un paño mojado le lavan la cara: La incorporan para meterla el justillo y la saya nueva. Una vecina trae dos cabos de vela bajo la mantilla, y , compungiéndose, los entrega a las comadres gobernadoras: Otra sale corriendo, y vuelve con una rosa de papel para adornar el lívido nudo de las manos yertas (págs. 96 y 97). / ENTRA una vieja pingona con el féretro terciado sobre la cabeza, seguida de un rapaz cirineo que porta la tapa (pág. 98). / ¡Mamá Floriana! ¡Que tan fría! ¡Mamá Floriana! (pág. 93).</i>	
9. ESPACIO>	Si el tiempo es luctuoso, el espacio también lo es. Es el espacio interior, el de la difunta convertida en despojo, inmóvil, cosificado, por eso su espacio lo administran otros, disponiendo de él para darle la despedida: <i>DURANTE el palique, las cotillonas engalanan a la difunta: Con el pico de un paño mojado le lavan la cara: La incorporan para meterla el justillo y la saya nueva. Una vecina trae dos cabos de vela bajo la mantilla, y , compungiéndose, los entrega a las comadres gobernadoras: Otra sale corriendo, y vuelve con una rosa de papel para adornar el lívido nudo de las manos yertas (págs. 96 y 97). / ENTRA una vieja pingona con el féretro terciado sobre la cabeza, seguida de un rapaz cirineo que porta la tapa (pág. 98).</i>	

ESCENA 5

B)

EN

LA

REPRESENTACIÓN

PERSONAJE: LA MUSA		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	Queda muy oscurecida por la preeminencia de la Comadre, que lleva la voz cantante hasta la mitad de la escena, pero se preocupa de manera relevante de los niños, subiendo al fayado (01:21:43 a 01:22:05) y haciendo un panegírico de la difunta. Las negativas de los críos a bajar a dar un beso a su madre muerta (imposible de representar escénicamente, dado que son muñecos), le hace echarlos una regañina para concienciarlos: <i>¡Rebelde, el último beso depositai en el rostro de vuestra madre!</i> (01:22:17 a 01:22:51). Después se suma a la coralidad imperante en el grupo de mujeres que preparan el velatorio.
	TONO>	Presenta un doble tono maternal, tal vez como mujer más mayor del grupo, casi una abuela para los críos. Comienza utilizando un tono amoroso: <i>¡Perdei el mayor bien de este mundo, cuyo es el amor de madre!</i> (01:21:56), pero ante la negativa de los críos a depositar un beso en la frente de su madre, adopta un tono maternal más duro, de reconvención: <i>¡Rebelde, el último beso depositai en el rostro de vuestra madre!</i> (01:21:46 a 01:22:05).
2.Expresión corporal	MÍMICA>	Se integra en el coro de mujeres que, junto al camastro, preparan a Floriana para el velatorio, y la visten convenientemente. Salvo la interacción con los críos, no tiene gran relevancia en el conjunto de vecinas. Durante su visita al fayado no exhibe mímica alguna, pues se posiciona detrás de los críos, de cara al público, pero no se puede mover.
	GESTO>	El único gesto posible es protector, maternal, detrás de los críos, extendiendo sus brazos sobre ellos: <i>¡Rebelde, el último beso depositai en el</i>

		<i>rostro de vuestra madre!</i> (01:21:46 a 01:22:05).
	MOVIMIENTO>	Alrededor de la difunta, en compañía de las otras vecinas, en general a la izquierda de Floriana. Se sienta en el banco, selecciona prendas, y luego se coloca tras el cabecero de forja. El movimiento más interesante que realiza es la subida al fayado, desde 01:21:43 a 01:22:51, lo cual la aleja del primer plano del escenario, perdiendo protagonismo en la preparación de la difunta, en beneficio de la Comadre.
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	No se aprecia en el texto ninguna diferencia con respecto a las escenas anteriores.
	PEINADO>	Lleva el pelo cubierto por un pañuelo negro, como en las escenas anterior.
	TRAJE>	Viste igual que en las escenas anteriores: saya gris larga, blusón malva y toca basta de lana blanca.
4. TIEMPO>	Como mujer más mayor del grupo actúa como abuela, adulando (01:21:46 a 01:22:05) y regañando a partes iguales (01:22:17 a 01:22:51). Es el tiempo de la preparación de la difunta para el velatorio, y el posterior entierro. La muerte se ha enseñoreado de la casa de Floriana y de Simeón Julepe, y ha llegado el tiempo de las abnegadas mujeres que lo disponen todo, que se encargan del hogar, de los niños y de la difunta de la mejor manera posible.	
5. ESPACIO>	Aunque todas las mujeres que se ocupan de la preparación de Floriana ocupan el mismo espacio: interior, la casa-fragua, la Musa encuentra un espacio propio dentro de ese espacio interior, el del fayado, al cuidado de los niños (01:21:46 a 01:22:05), colocándose en un espacio superior, contemplando, como un espectador más la escena de preparación del velatorio. Es un personaje-testigo de la trastienda de la muerte.	



La Musa en el fayado, con los críos, mientras las vecinas preparan el velatorio de Floriana.

PERSONAJE: LA DISA		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	Tiene mayor protagonismo que en la escena anterior, donde se la ve amedrentada por Simeón Julepe, y al abrigo de la Musa, siguiendo sus disposiciones. El discurso, sin embargo, apenas ha cambiado, siendo lo más relevante que tras el tiempo de la preparación de la difunta, el tiempo de la muerte, es ella la que inaugura el tiempo de la codicia, de la avaricia, volviendo a su tema favorito: <i>¡Veinte mil reales deja ahorrados! (01:23:20), Veinte mil reales que irán derechos a la taberna (01:23:35).</i> , que después continuará con la Vieja pingona: <i>¡Más hereda! (01:26:45), No se sabe el cuánto. Será más o menos (01:26:53).</i> Ese el discurso más importante de la Disa, que también prosigue su prédica en contra del viudo, Simeón Julepe: <i>¡Julepe quería picarnos la garganta porque no daba con ellos! (01:23:26).</i>
	TONO>	La murmuración codiciosa acerca de la herencia de la difunta es el monotema de la Disa: <i>¡Veinte mil reales deja ahorrados! (01:23:20), Veinte mil reales que irán derechos a la taberna (01:23:35).</i> , pero es un personaje más variado que en la escena anterior, y también enuncia otros temas muy interesantes, como que es la única de los personajes secundarios que

		parece haber comprendido, desde el principio, la falsedad de las poses de Simeón Julepe con respecto a su mujer: <i>¡No es tan negra la pena de Julepe!</i> (01:23:46).
2.Expresión corporal	MÍMICA>	Ella permanece junto al cadáver, vistiendo a la difunta (01:22:47), y colabora en esa especie de rondó solidario por preparar a Floriana, lo mejor posible, para el último viaje, rezando (01:20:47), buscando las mejores ropas de la difunta en la arquilla (01:21:50), vistiendo el cadáver (01:22:47) y ayudando a colocarla en el ataúd (01:27:38).
	GESTO>	Junto a los gestos cotidianos de vestir al cadáver, el gesto más destacado de la Disa es la codicia, hablando con mucho énfasis de la herencia de la difunta: <i>¡Veinte mil reales deja ahorrados!</i> (01:23:20), <i>Veinte mil reales que irán derechos a la taberna</i> (01:23:35).
	MOVIMIENTO>	Se mueve alrededor del camastro y de la difunta, en un movimiento coral en el que todos participan realizando alguna función (lavando y vistiendo al cadáver), yendo a por agua, rehaciendo el camastro, buscando las mejores galas en la arquilla (01:21:50).
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	No se aprecia ninguna diferencia con respecto a las escenas anteriores.
	PEINADO>	Lleva el pelo recogido en un pañuelo blanco, con los extremos abrochados sobre la frente.
	TRAJE>	Viste igual que en las escenas anteriores: una saya clara a juego con el pañuelo, y una chaquetilla de punto, violeta, que la identifica con facilidad.
4. TIEMPO>	Se suma al tiempo coral de las vecinas que disponen a la difunta para ser expuesta en el velatorio, y posteriormente enterrada. Dentro de ese tiempo común, tiene su propio papel, iniciando el tiempo de la codicia: : <i>¡Veinte mil reales deja ahorrados!</i> (01:23:20), <i>Veinte mil reales que irán derechos a la taberna</i> (01:23:35)., que continuará después con la Vieja pingona: <i>¡Más hereda!</i> (01:26:45), <i>No se sabe el cuánto. Será más o menos</i> (01:26:53). Esa es su función principal en la obra, servir de amplificador del verdadero leitmotiv de la representación: la codicia, la avaricia, el dinero.	
5. ESPACIO>	Aún siendo un personaje exterior, la Disa se ha convertido en una pieza fundamental del espacio interior, pues ha sido, junto a la Musa, una de las pioneras en conquistarlo, y se mueve en su interior	

	con total soltura, tomando como centro el camastro y a la difunta, participando en los preparativos de su entierro, y hablando coloquial y naturalmente.
--	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------



Las mujeres, la Disa a la izquierda, preparando a Floriana para el velatorio.

PERSONAJE: LA COMADRE		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	Es el personaje más destacado de esta quinta escena, sobre todo en su primera mitad, pues es la que habla, la que dispone, la que ordena y está en todas partes. Comienza con un panegírico de la difunta, alabando sus virtudes: <i>¡Qué blanca!</i> (01:20:53), <i>¡No tenía los treinta años!</i> (01:21:02), <i>¡Fue pretendida de caballeros, y cayó con ese mala casta!</i> (01:21:09). En su discurso hay una evidente preocupación por los preparativos a realizar para hacer lucir lo mejor posible a Floriana: <i>¿No disponéis amortajarla antes de que encalle?</i> (01:21:15), <i>Yo, por mi cuenta, voy a disponerla</i> (01: 21:29). También se preocupa por los niños: <i>¡Criaturas, salen al tenor del ejemplo que reciben!</i> (01:23.17), e incluso es de los pocos personajes, junto con Pepe, el tendero, que sienten piedad por Simeón Julepe: <i>¡Lo cierto es que sobrecogía verlo abrazado a la difunta!</i> (01:23:56). Así que el discurso de la Comadre es, básicamente, compasivo. Se da la circunstancia graciosa que al ser la

		que lleva la voz cantante una vez que la Musa está cuidando de los críos, el resto de los personajes la responden a coro con un sonido gutural, un “¡hum!” prolongado, ante sus afirmaciones (01: 20:55, 01:21:33, 01:26:58, 01:27:11), terminando esta respuesta coral con un suspiro afirmativo en 01:28:35.
	TONO>	Su tono característico es la compasión por todos los que la rodean, especialmente sobre la difunta: <i>¡Qué blanca!</i> (01:20:53), <i>¡No tenía los treinta años!</i> (01:21:02), <i>¡Fue pretendida de caballeros, y cayó con ese mala casta!</i> (01:21:09), sobre los niños: <i>¡Criaturas, salen al tenor del ejemplo que reciben!</i> (01:23:17), y hasta sobre Simeón Julepe <i>¡Lo cierto es que sobrecogía verlo abrazado a la difunta!</i> (01:23:56). Parece una mujer piadosa, pues es la única que le reza de rodillas a la difunta, al pie del camastro (01:20:47), y rocía con agua bendita la manta donde se va a depositar a Floriana (01:22:17). Hace una curiosa reflexión, un auténtico <i>Carpe diem</i> , frente a las botas nuevas que estrenará la muerta para su propio entierro: <i>No sé si le entrarán estas botinas. ¡Mirailas sin estrenar! ¡Por eso la vida mucho enseñara! ¡Bien ajena estaba de que las estrenaría al ir para la cueva!</i> (01:24:21).
2.Expresión corporal	MÍMICA>	Se mueve en torno a la difunta, como el resto de los personajes de la escena, participando muy activamente del engalanamiento de Floriana, siempre en torno al cadáver (01:21:39), persignándose (01:20:42), disponiendo el velatorio (01:21:37), poniendo en pie el cadáver junto a Pepe, el Tendero (01:22:27), y vistiéndolo (01:22:47), siendo una de las que ayuda a introducirlo en el ataúd (01:27:38).
	GESTO>	Algunos gestos la definen como personaje, por ejemplo, es la única que reza de rodillas, junto al camastro por el alma de Floriana (01:20:47), o tiene el gesto cristiano de rociar con agua bendita tanto la manta donde van a colocar el cadáver de pie para vestirlo, como al propio cadáver (01:22:17). Son los gestos de una persona que se mueve, sobre todo, por la piedad.
	MOVIMIENTO>	Se mueve mucho, como los otros personajes, en torno al camastro y a la difunta, así acompaña a la Disa a escrutar la arquilla para sacar la ropa nueva con que vestir a Floriana (01:21:50), o junto con Pepe, el Tendero, coloca de pie el cadáver de la

		finada para poder vestirlo mejor (01:22:27).
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	Es una aldeana sencilla, pero lleva un colorete muy señalado, oblicuo sobre las mejillas.
	PEINADO>	Como todas sus compañeras, lo llevo recogido bajo un pañuelo blanco.
	TRAJE>	Como cualquier otra vecina, aldeana pobre, con amplias sayas claras, camisa blanca, un chaleco de punto negro, muy amplio que la identifica, un pañuelo blanco en la cabeza, y botas negras de cuero.
4. TIEMPO>	<p>Comparte con las demás vecinas el tiempo del velatorio, particularmente el de los preparativos de la difunta: asearla, vestirla, prepararla. Frente al tiempo de la codicia, que desata la Disa es la única que se compadece de Simeón Julepe, tomando como buenos su desesperación y dolor, expresados al final de la escena cuatro, sosteniendo el cadáver de Floriana: <i>¡Lo cierto es que sobrecogía verlo abrazado a la difunta!</i> (01:23:56). Es muy curiosa la reflexión que hace sobre las botinas de la difunta, un auténtico <i>Carpe diem</i>, o un <i>Tempus Fugit</i>, acerca de no aprovechar lo mejor que tenemos en el presente, una reflexión filosófica que ningún otro personaje realiza: . <i>¡Mirailas sin estrenar! ¡Por eso la vida mucho enseñara! ¡Bien ajena estaba de que las estrenaría al ir para la cueva!</i> (01:24:21).</p>	
5. ESPACIO>	<p>Se mueve por el espacio interior de la casa con toda soltura, con confianza, sintiéndose tan legítima como sus propios dueños: <i>Cualquiera aguarda lo que resuelva ese borrachón. Yo, por mi cuenta, voy a disponerla</i> (01:21.24). Es, junto con la Disa, y la Musa, uno de los personajes más destacados, moviéndose a placer alrededor de la difunta y el camastro. Es un personaje del exterior, que ha hecho suyo el espacio interior.</p>	



Floriana en el lecho de muerte. La Comadre, de rodillas.

PERSONAJE: LA PINGONA (sin el rapaz Cireneo que debía traer la tapa)

1.Texto pronunciado	PALABRA>	<p>Junto a la Comadre, es uno de los dos personajes que adquieren todo el protagonismo en esta escena. La Pingona es una vieja que transporta el ataúd a casa de Simeón Julepe. Su personaje tiene numerosas lecturas, pues es recurrente de las escenas de transición, donde siempre porta ese mismo ataúd, en el cual entran los personajes que acaban de representar, y salen los que van a empezar la obra siguiente. Aquí, sin embargo, se presenta como un personaje más de la aldea, dedicada a la entrega de ataúdes. Su discurso es dual, pues por una parte presenta muchos rasgos de piedad hacia la difunta: <i>¡Tiene manos de señorita!</i> , haciendo un verdadero retrato laudatorio de la difunta: <i>Así, lavada y compuesta, parece una propia Hija de María. ¡Y qué prendas! Pañoleta de galería, su buena falda, enagua de piquillos, botinas nuevas, medias listadas. ¡Talmente una novia!</i> (01:28:04 a 01:28:23). Por otra parte, participa, junto con la Disa, del discurso de la codicia, mostrándose interesada por el dinero: <i>El caso es que no demore. Encargó lujo, y veremos como hablar al soltar los cuartos</i> (01:26:38)., <i>¿Luego es verdad que la difunta deja un gato de dos mil pesos?</i> (01:26:50), <i>¡Era muy ahorrativa la Floriana!</i> (01:26:57), aunque también tiene tiempo de muestra de piedad: <i>¡Criaturas, parten el alma!</i> (01:25:29).</p>
	TONO>	<p>Lo que más destaca en ella es el buen sentimiento que tiene hacia la difunta, lo que la alaba, y valora: <i>¡Tiene</i></p>

		<i>manos de señorita! , haciendo un verdadero retrato laudatorio de la difunta: Así, lavada y compuesta, parece una propia Hija de María. ¡Y qué prendas! Pañoleta de galería, su buena falda, enagua de piquillos, botinas nuevas, medias listadas. ¡Talmente una novia! (01:28:04 a 01:28:23).</i>
2.Expresión corporal	MÍMICA>	Al pública le impresiona, y le resulta familiar, su figura encorvado, sosteniendo ella sola el peso del ataúd, y trasladándolo lentamente, por encima de las tablas exteriores hacia el interior de la casa (01:24:51). Durante ese traslado se produce una escena chusca, pues Ludovina, la Mesonera, sale en esos instantes en busca de la rosa roja de papel, se echa la saya sobre la cabeza para protegerse de la lluvia, y como no ve nada, se tropieza una y otra vez con la Pingona, y establecen un baile informal para poder pasar por encima de las tablas en dirección contraria (01:25:02 a 01:25:15). Al final, pasará la Pingona y la otra vecina deberá pisar el agua y el barro.
	GESTO>	De todos sus gestos, los que más llaman la atención son, sobre todo, el transporte del ataúd, pesado y lento (01:24:51 a 01:25:47), símbolo más que evidente de la muerte. También, y resulta llamativo, ese simbolismo de la rosa de papel que domina toda la representación, y que en el comienzo de la obra le había sido arrebatado a Floriana por la misma Vieja pingona, pero con el rostro tapado con una máscara de vendas de escayola y un pañuelo rosado, que hace juego con la saya, componiendo un personaje distinto, atemporal –para el tiempo-, pero muy simbólico: la muerte. También resulta muy llamativo el gesto de llamar a la puerta, golpeando tres veces, con fuerza, el costado del ataúd (01:25:28).
	MOVIMIENTO>	Es sobre todo el transporte del ataúd, pesado y lento, lo que más impresiona al espectador (01:24.51 a 01:25:47), reforzado por la memoria de la presencia de ese objeto, y de la propia Pingona –metamorfoseada en un personaje distinto, símbolo indiscutible de la muerte- en las escenas de transición.
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	Es una vieja, no lleva ningún efecto aparente de maquillaje.
	PEINADO>	Lleva el pelo recogido bajo un sombrero negro, el

		único personaje cubierto femenino que no gasta pañuelo.
	TRAJE>	Viste un largo gabán gris, saya rosa con pañuelo estrecho al cuello, botas claras y sombrero negro. Parece ser una aldeana no dedicada al mundo rural, con un nivel económico algo superior al resto.
4. TIEMPO>	La Vieja pingona representa, sobre todo, el tiempo de la muerte, por el objeto que transporta, el ataúd (01:24.51 a 01:25:47), aunque también interviene en el tiempo de la codicia <i>¿Luego es verdad que la difunta deja un gato de dos mil pesos?</i> (01:26:50), <i>¡Era muy ahorrativa la Floriana!</i> (01:26:57). Es pues, como la Disa, un personaje completo y ambivalente, que participa de dos de los sustantivos que enmarcan la representación completa del <i>Retablo</i> : la avaricia y la muerte. Está última queda subrayada con el regalo de la rosa roja de papel, que aparece tras la llegada de la Pingona (01:27:47), aunque en manos de Ludovina, la Mesonera.	
5. ESPACIO>	Es un personaje del espacio exterior que se introduce en el interior, de una forma necesaria y clara, llevando la muerte a cuestras (01:24.51 a 01:25:47). Ella es, pues, el espacio de la muerte que entra en el espacio interior, con todo su dramatismo y lo transforma. Curiosamente, la preparación de la difunta aporta una belleza a la muerte muy superior a la de la vida. De esa paradoja ya se había percatado la Comadre en su enunciación del <i>Carpe diem</i> (01:24:21), y es un buen símbolo la perfección y atracción de la rosa roja de papel (01:27:47).	

La Vieja pingona aparece transportando el ataúd a cuestras.





La bella Floriana, en su último espacio.

PERSONAJES COLECTIVOS: EL CORO DE CRÍOS / OTROS VECINOS: LUDOVINA, LA MESONERA; Y PEPE EL TENDERO (No identificados por sus nombres en la representación. Se funde en un solo personaje femenino a Ludovina, la Mesonera, y a una Vieja que sólo tiene una frase en el texto dramático).

1.Texto pronunciado	PALABRA>	<p>Son personajes poco importantes, que intervienen apenas, pero necesarios para reflejar una escena coral, donde no hay un protagonista claro, aunque la preeminencia de la Comadre en la primera mitad, y la fundamental presencia de la Vieja pingona, en la segunda, ayudan a realizar una larga escena de transición antes del final, y colocar un elemento simbólico fundamental en escena: la rosa roja de papel.</p> <p>Los críos no resultan tan relevantes como en la escena anterior –descubriendo el escondrijo del burujo del dinero–, pero añaden un toque divertido, auténtico, de calidez a la representación. Intervienen más que en la escena anterior, pero siempre a instancias de la Musa, recordando a su madre: <i>¡Mamá Floriana! ¡Mamá Floriana!</i> (01: 20:27), o contestando con monosílabos infantiles a los razonamientos que les realiza la vieja: <i>¡¡¡Síiiii!!!, ¡¡¡Noooooo!!!!</i> (responderán en 01:22:06, 01:21:46 a 01:22:05), negándose a depositar un beso en la frente yerta de su madre</p>
---------------------	----------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

		<p>(01:22:23), en consonancia con el texto, y además por una completa imposibilidad escénica (son cabezas de muñecos, no pueden bajar hasta la difunta). Lo más destacable es la frase que demuestran lo avisados que son, a pesar de sus pocos años:</p> <p><i>Ya mamá sacó, después, de la hucha la ropa nueva.</i> (01:22:49). Pepe, el Tendero, y Ludovina, la Mesonera, ayudan a la preparación de Floriana. Pepe, algo menos, posiblemente por pudor, o porque es hombre, cargando con el cadáver y ayudando con el ataúd, y Ludovina se muestra más dispuesta, integrada con el resto de las mujeres, y es quien la lava las piernas (01:22:43 a 01:23:01), la que tira el agua sucia (01:23:11 a 01:23:20), teniendo aquí un papel gracioso y relevante, ya que es la que va a buscar (encontrándose en la salida con la Pingona que trae el ataúd), y quien coloca en las manos la rosa roja de papel (01:27:47) que da nombre a la obra, y que resultará fundamental, al final, para la conclusión de la misma. En el ámbito de la palabra, tanto Pepe, el Tendero, como Ludovina, la Mesonera, apenas tienen participación, como personajes muy secundarios que son, pero su pequeño discurso engarza con el de la codicia de la Disa: <i>[LUDOVINA] ¡Nadie le hacía un gato tan grande a la Floriana! (01:23:29) / [PEPE] ¡Se me hace mucha plata! (01:23:42).</i></p>
	TONO>	<p>El tono de los críos es infantil, de pena, y de susto, cuando la Musa les informa de que será enterrada en breve: <i>[La Musa] Considerai que de aquí va para la cueva.</i> (01:22:51), a lo que los infantes alargan la exclamación: <i>iii OOOOOOOOOh!!!!</i> (01:22:53). Ludovina apenas habla, y lo hace en el sentido de la admiración por Floriana, demostrando codicia: <i>¡Nadie le hacía un gato tan grande a la Floriana! (01:23:29)</i>, y Pepe, el Tendero tiene frases de defensa hacia Simeón Julepe: <i>Si se le pone en la idea puede encargar un panteón para esos restos (01:23:42).</i>, o <i>¡Ustedes, mujeres, ciertas cosas no las comprenden! (01:23:49).</i></p>
2.Expresión corporal	MÍMICA>	<p>La de los críos es inexistente, pues solo pueden aparecer sus cabezas por la puerta del fayado, realizando movimientos verticales, afirmando. Pepe, el Tendero, se mueve poco, y de hecho permanece sentado en el banco, mirando pudorosamente hacia otra parte, mientras las mujeres lavan y visten a la difunta. Eso sí, colabora en mover el cadáver y el ataúd. Ludovina tiene</p>

		<p>mayor movilidad que Pepe, encargándose de lavar las piernas de Floriana (01:22:43 a 01:23:01), tirando el agua sucia (01:23:11 a 01:23:20) y saliendo al exterior a buscar la rosa de papel rojo que da nombre a la obra.</p>
	GESTO>	<p>Los críos, en su condición de muñecos, no pueden realizar gestos, y los de Pepe, el Tendero, son más bien de pudor, pues no quiere mirar a la difunta cuando la acicalan, y permanece en el lateral del ataúd cuando la colocan allí las vecinas, y la admiran. Los gestos más significativos son los de Ludovina, la Mesonera, pues además de colaborar activamente en adecentar a la difunta, realiza tres gestos muy significativos: rociar con agua bendita la manta sobre la que van a lavar y a vestir a Floriana, y al propio cadáver (01:22:21 a 01:22:30); juega a ver quién pasa con la propia muerte, representada por la Vieja pingona, cargada con el ataúd, a punto de entrar en casa de Simeón Julepe (01:25:02 a 01:25:15), y, sobre todo, devuelve la flor de papel rojo a las manos de la difunta (01:27:47), componiendo un cuadro muy bello para Floriana, que resplandece, en palabras de la Pingona: <i>¡Talmente una novia!</i> (01:28:23).</p>
	MOVIMIENTO>	<p>Es muy distinto para estos personajes secundarios. En el caso de los críos no hay movimientos, no se pueden mover porque además de ser muy pequeños, son representados por marionetas, tras las que se coloca la Musa. Solo existe el movimiento horizontal lateral, que les hace aparecer y desaparecer. Tampoco Pepe, el Tendero se mueve demasiado entre tantas mujeres, permaneciendo sentado en el banco dos veces : la primera entre 01:21:46 a 01:22:19, y la segunda desde 01:22:33 a 01:25:53), ayudando en esta ocasión a sostener el balde con el que Ludovina lava las piernas de Floriana, y siendo él el que se levante para abrir la puerta a la Vieja pingona, cargada con el ataúd, cargada con el cajón de la muerte. Ludovina, la Mesonera, tiene mucha más movilidad, siendo más simbólica que los otros personajes secundarios: rocía con agua bendita la manta del camastro y el cuerpo de la difunta (01:22:21 a 01:22:30), lava las piernas de Floriana, y representa un divertido baile con la Vieja pingona cuando sale a buscar la rosa de papel (01:25:02 a 01:25:15), un baile con la</p>

		muerte, que se salda con la aparición de la rosa roja de papel en las manos de Floriana (01:27:47), verdadero faro de vida arrebatado por la Muerte en la primera escena de la representación.
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	Los críos presentan las mismas cabezas de rasgos muy exagerados, Pepe, el Tendero, no lleva maquillaje alguno, y Ludovina es una mujer joven, sin maquillaje.
	PEINADO>	Los chicos tienen un pelo crespo, estropajoso, y el del medio, dorado, con el pelo más liso. Pepe, el Tendero, lleva una boina negra a juego con la chaqueta. Ludovina oculta el pelo negro bajo un pañuelo blanco.
	TRAJE>	Nunca se muestra el cuerpo de los niños, oculto bajo un edredón marrón. Pepe, el Tendero viste unos pantalones marrones claros, cortos de caña, camisa blanca, chaleco gris y chaqueta negra, a juego con la boina negra. Ludovina lleva una saya gris, con un blusón más oscuro, delantal blanco, largo, con tirantes de puntilla, y un pañuelo blanco, calza unas alpargatas blancas.
4. TIEMPO>	Es el tiempo de la muerte, de la preparación del velatorio, para el posterior entierro. Como es común en los trances destacados de la vida humana, no se realiza en la más estricta intimidad, sino con la participación de los otros miembros de la comunidad. Es un tiempo colectivo donde cada cual aporta lo que puede para preparar y tener lista a Floriana. Los críos solo pueden llorarla, y asustarse de lo que va a venir. Pepe, el Tendero, ayuda voluntariamente a cargar con el balde, a trasladar el cadáver y a introducirlo en la caja. Ludovina, ayuda directamente en el lavado y el vestido de la difunta, pero protagoniza un tiempo de detalles: el rociado con agua bendita (01:22:21 a 01:22:30), y el regalo y colocación de la rosa roja de papel en el lugar que le era propio: las manos de la difunta (01:27:47). Esa rosa de papel será el símbolo de la vida, y curiosamente, también se convertirá en símbolo de muerte, una perfecta simbiosis taoísta.	
5. ESPACIO>	El espacio está ocupado por todos los que no son dueños del espacio íntimo: la casa de Floriana y Simeón Julepe. Es un tiempo de desembarco de lo exterior en lo interior, puesto que la muerte a todos iguala. El protagonismo, muerta la dueña de la casa, desaparecido de escena el dueño, pertenece a personajes secundarios, que de una forma coral, conquistan ese espacio, lo hacen suyo, y transitan por él naturalmente, acicalando a la difunta cuyo espacio se ha reducido a ese nicho de madera, al ataúd que la	

	contiene y la muestra, mientras Simeón Julepe está fuera de escena, y los críos no pueden descender del fayado, su lugar propio. También encontrarán su lugar, su espacio, los objetos de la representación: las mejores ropas y el ataúd para la difunta; el balde, el banco, el camastro y la arquilla para las vecinas; y por fin, la emblemática rosa roja, el hueso de los dedos de la mano de Floriana, devuelto, a su verdadera dueña por Ludovina, la Mesonera.
--	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Pepe, el Tendero, ayudando a cargar con el cadáver de Floriana.



Las vecinas revistiendo el cadáver de Floriana para dejarlo listo y perfecto para encabezar el velatorio.



La Vieja pingona entra en escena transportando el ataúd. Se encuentra, a las afueras de la casa con Ludovina, la Mesonera.



Ludovina, la Mesonera, envuelta en la saya (derecha), regresa a la casa trayendo la flor de papel.

FUERA DEL ACTOR:

6.Espacio escénico	ACCESORIOS>	<p>*El camastro: con su manta, su colchón y sus sábanas. Instalado por Pepe, el Tendero, sobre la arquilla, actúa a modo de sofá (01:26:20).</p> <p>* La ropa de la difunta: sale de la arquilla, y la visten con sus mejores galas: <i>Pañoleta de galería, su buena falsa, enagua de piquillos, botinas nuevas, medias listadas</i> (01:28:04 a 01:28:26). En palabras de la Vieja pingona: <i>¡Talmente una novia!</i></p> <p>*Dos cabos de vela sobre el cabecero: Ludovina, siempre tan detallista, extrae de la arquilla unos cabos de vela y los coloca en los extremos del cabecero de forja (01:24:26), convirtiéndolo en un altar basto en medio del cual se colocará el ataúd.</p> <p>La arquilla: cumple su función de almacenaje, y termina sosteniendo el camastro (01:26:20).</p> <p>*Una rosa de papel: Ludovina sale a buscarla a su casa (01:25:02) , y la coloca entre las manos de la difunta en 01:27:47, con todo el simbolismo que encierra, y el perfecto contraste que ofrece con las ropas de la difunta.</p> <p>El ataúd: lo trae sin tapa la Vieja pingona (01:25:28), aunque en el texto dramático se nos dice que un rapaz cirineo transporta la tapa. Queda colocado en el centro de la escena, con Floriana dentro, expuesta a todas las miradas.</p> <p>Un balde de madera: Lo utiliza Ludovina para lavar las piernas de la difunta, sosteniéndoselo Pepe, el Tendero (01:22:43 a 01:23:01). Es un objeto realista no previsto en el texto.</p>
	DECORADO>	Es el interior de la casa, la planta baja, la de la calle, aunque tiene su presencia el fayado, donde asoman los críos en la primera mitad de la escena, y el exterior, con los tres tablones, lugar por donde aparecen y desaparecen de escena los personajes (Simeón Julepe, las vecinas y Pepe, el Tendero, la vieja del ataúd y Ludovina, la Mesonera).
	ILUMINACIÓN>	La luz se concentra sobre el camastro, en la zona de la casa donde está el cadáver. El fayado, cuando aparecen los críos y sube la Musa, se

		ilumina con una luz cálida, amarillenta, y el exterior queda siempre iluminado con una luz difusa, cenicienta, propia de la lluvia y el mal tiempo.
7.Efectos sonoros no articulados	MÚSICA>	No se utiliza en esta escena.
	SONIDO>	No hay indicaciones de ruidos particularmente significativos, los normales al mover los accesorios: la arquilla, el camastro y el ataúd. El ruido más significativo proviene del transporte del ataúd, cuando la Vieja pingona llama tres veces en su costado, simbolizando la llamada en la puerta inexistente (01:25:28), resultando un siniestro símbolo sonoro de la muerte.
8. TIEMPO>	Es un tiempo luctuoso, la muerte domina todos los actos de los personajes. En la primera mitad contemplamos pormenorizadamente como se prepara y acicala a la difunta para el velatorio y posterior entierro. Su cambio es espectacular, luciendo más bella en muerte que en vida. En la segunda mitad de la escena, el simbolismo del ataúd domina por completo (01:25:28) toda la escena, ataúd-marco de la muerte, donde que Floriana inserta (01.27:38).	
9. ESPACIO>	El espacio interior, se mezcla con el exterior, pues los personajes proceden de él, y se hacen cargo del espacio interior por abandono de sus dueños: Floriana está muerta, y Simeón Julepe ha salido a encargar el ataúd. La muerte se enseñoorea del espacio, pues Floriana es vestida y acicalada para ella, y como remate final de la escena, el cabecero de la cama, fuente de descanso y gozo, queda convertido en altar de la difunta, colocándole cabos grandes de vela en los extremos (01:24:26), enmarcando el ataúd, vertical, sin tapa, donde Floriana es acomodada para toda la eternidad (01.27:38), así que el espacio se va reduciendo para la protagonista, desde del interior de la casa al camastro, y, por fin, al interior del ataúd.	



Floriana, bella como una cupletista, queda expuesta a las miradas, dentro de su ataúd.

5.7.10. DIFERENCIAS REPRESENTATIVAS ENTRE EL TEXTO DRAMÁTICO Y LA REPRESENTACIÓN:

Hay pocas diferencia significativas entre el texto dramático y el texto espectacular en esta escena, aunque en la representación dos personajes – Ludovina y una Vieja- se funden en uno solo, pues la Vieja solo tiene una línea de diálogo, y lo asume naturalmente la Mesonera. Los preparativos de Floriana para el velatorio y el posterior entierro aparecen muy pormenorizadamente expuestos, de forma natural, resultando una escena tranquila, de transición, frente al apoteósico final que se aproxima. Resulta muy significativa la presencia de la Vieja Pingona, pues es un personaje ambivalente con un significado unívoco: la muerte. Por una parte es el personaje que porta un ataúd siempre en las escenas de transición, pues va vestido de la misma manera, y aparece con su símbolo, ese ataúd por el que aparecen y desaparecen los personajes principales de las representaciones. Ya había aparecido en la primera escena, con el rostro cubierto por una máscara de vendas. En esta escena se encarna en una vieja vecina que, transporta el ataúd a casa de Floriana, y se preocupa de su cobro. Su cara es visible, y se integra en la coralidad de vecinas que atienden los últimos instantes de Floriana en este mundo, alejada del otro personaje de las escenas de transición, pero compartiendo con él la misma presencia física y simbología.

PERSONAJES	El más interesante es la Vieja pingona, transportadora del ataúd, en conexión con el personaje emblemático, símbolo de la muerte, que encarna en las escenas de transición.
FUERA DE LOS ACTORES	Hay dos símbolos importantes de la obra que aparecen en esta escena: el ataúd, marco de Floriana, y símbolo de muerte, así como la rosa roja de papel, que da título a la obra y aparece en manos de Floriana, aportada por Ludovina, la Mesonera, un personaje secundario que adquiere relevancia dramática.

5.7.11. ESCENA 6

A) EN EL TEXTO

PERSONAJE: SIMEÓN JULEPE		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	Es el auténtico protagonista de esta última escena, que domina de tal forma que los demás personajes asumen el papel de meros comparsas. Su discurso excesivo responde bien a la descripción que se hace de él al comienzo de la obra: <i>es orador de taberna y el más fanático sectario del aguardiente de anís (pág. 57)</i> . Sabedor de que la casa está ocupada por todos los vecinos, lanza un extenso panegírico fúnebre a su mujer, la difunta, que mezcla las alabanzas a sus cualidades: <i>¡Esposa ejemplar, te rendiré el último tributo en el cementerio! (págs.. 101 y 102) / ¡En los cuatro puntos cardinales, modelo de esposas, con patente! (pág. 102) / ¡Floriana, que tan angélica te contemplo con esa rosa en las manos! (pág. 103).</i> , con las constantes referencias a su credo anarquista y revolucionario: <i>El Orfeón de los Amigos te cantará la Marsellesa. Yo, con el alma traspasada no desertaré de mi puesto. Tu espíritu, libre de este mundo donde tanto sufre el proletariado, merece que tu esposo inolvidable sacrifique en el acto fúnebre una mísera</i>

		<p><i>parte de tus sudores (pág. 102). / Me sobrepongo a mi dolor y digo: ¡Solamente existe la nada! No asustarse, vecinos, es el credo moderno (pág. 103).</i> Lo más divertido no es solo este discurso, desequilibrado por el alcohol, sino la deriva que toma al contemplar detenidamente a la difunta dentro del ataúd, vestida con sus mejores prendas, bellísima con la rosa roja de papel en la mano. Para colmo del final bufo, la visión de la difunta despierta el deseo carnal del marido: <i>¡Floriana, que tan angélica te contemplo con esa rosa y las medias listadas! ¡Dispuesta pareces para salir en un espectáculo, visión celeste! (pág. 104) / ¡Rediós, era mi esposa esta visión celeste, y no sabía que tan blanca era de sus carnes! ¡Una cupletista de mérito, con esa rosa y las medias listadas! (pág. 104).</i> El asunto pasa a mayores, y pretende tener contacto íntimo con la difunta, a pesar del intento de impedir ese sacrilegio por parte de todos los presentes: <i>Estoy en mi derecho. ¡Ángel embalsamado, qué vale a tu comparación el cupletismo de la Perla! (pág. 106) / Estoy en mi derecho al pedirte amor. ¡Fuera de aquí! [a los vecinos del velatorio] (pág.107).</i> La historia terminará en una acotación cinésica, en la cual el matrimonio arderá junto, y no de pasión, sino por la torpeza borracha de Simeón Julepe.</p>
	TONO>	<p>Laudatoria hacia su difunta mujer: <i>¡En los cuatro puntos cardinales, modelo de esposas, con patente! (pág. 102) / ¡Floriana, astro resplandeciente, estas caritativas mujeres muy maja te pusieron! (pág. 103) // ¡Rediós, era mi esposa esta visión celeste, y no sabía que tan blanca era de sus carnes! ¡Una cupletista de mérito, con esa rosa y las medias listadas! (pág. 104).</i> Es muy divertido el carácter político que entremezcla con los elogios a la difunta: <i>Me sobrepongo a mi dolor y digo: ¡Solamente existe la nada! No asustarse, vecinos, es el credo moderno (pág. 103).</i> Y resulta más chusco aún la admiración por la belleza de la muerta, y la aparición de los deseos carnales: <i>¡Con esa rosa y esas medias listadas, no es menos que una estrella de la Perla! (pág. 106), / ¡Estoy en mi derecho! (pág. 105),</i> lo que le lleva al deseo enloquecido de embalsamarla (estaba de moda tras el fallecimiento de Lenin, en 1924): <i>¡Rediós, médicos y farmacéuticos, vengan a puja para embalsamar este cuerpo de ilusión! No se mira la plata (pág. 106).</i></p>

2.Expresión corporal	MÍMICA>	La de un borracho que se enfrenta a una conmoción sentimental: <i>Metida por la cabeza, hasta los hombros, trae una corona de pensamientos y follaje de latón con brillos de luto, [...] Julepe tiene la mona elocuente (pág. 101). / SIMEÓN deposita la corona a los pies de la difunta, y se retira para juzgar del efecto,(pág. 102). / DA un traspiés, abriendo los brazos sobre la difunta, (pág. 105) / Otro traspiés para llegar a la difunta. Cae una velilla [...] Arden las ropas, arde el ataúd (pág. 106).</i> Al final, Simeón Julepe se revuelve entre las llamas, simbólico castigo para un herrero anarquista, en el descenso a los infiernos, sede del fuego purificador: <i>Simeón Julepe, entre las llamas, abrazado al cadáver, grita frenético (pág. 107).</i>
	GESTO>	Acompañan a la mímica, son gestos laudatorios hacia la difunta, que luego se transformarán en lascivia mezclada con mucho anís: <i>SIMEÓN deposita la corona a los pies de la difunta, y se retira para juzgar del efecto, con la gorra estrujada entre las manos (pág. 102). / DA un traspiés, abriendo los brazos sobre la difunta, (pág. 105) / Simeón Julepe, entre las llamas, abrazado al cadáver, grita frenético (pág. 107).</i>
	MOVIMIENTO>	Sobre todo son traspiés, producto de la ingesta alcohólica: <i>/ SIMEÓN deposita la corona a los pies de la difunta, y se retira para juzgar del efecto, (pág. 102). / DA un traspiés, abriendo los brazos sobre la difunta, (pág. 105) / / Otro traspiés para llegar a la difunta. Cae una velilla [...] Arden las ropas, arde el ataúd (pág. 106).</i>
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	No hay ninguna indicación textual, pero es muy posible que esté muy acalorado, producto de la borrachera que trae: <i>Julepe tiene la mona elocuente (pág. 101).</i>
	PEINADO>	No hay ninguna indicación en las acotaciones, pero debe estar despeinado, por la corona fúnebre que trae al cuello, y por los traspiés que da, producto de su borrachera: <i>Metida por la cabeza, hasta los hombros, trae una corona de pensamientos y follaje de latón con brillos de luto, [...] Julepe tiene la mona elocuente (pág. 101). / DA un traspiés, abriendo los brazos sobre la difunta, (pág. 105) / Otro traspiés para llegar a la difunta. Cae una velilla [...] Arden las ropas, arde el ataúd (pág. 106).</i> Sabemos que lleva gorra: <i>SIMEÓN deposita la corona a los pies de</i>

		<i>la difunta, y se retira para juzgar del efecto, con la gorra estrujada entre las manos (pág. 102).</i>
	TRAJE>	No hay ninguna indicación textual para Simeón Julepe, pero la que queda perfectamente descrita es el aspecto de la difunta: <i>La pañoleta floreada ceñida al busto, las cejas atirantadas por el peinado, las manos, con la rosa de papel saliendo de los vuelillos blancos, el terrible charol de las botas (pág. 103).</i>
4. TIEMPO>	Es el tiempo final para los protagonistas de la obra. El tiempo se acaba para ambos, pues el alcohol ayuda a que ambos se vuelvan a encontrar, con la misma atracción que cuando se conocieron: <i>¡Rediós, era mi esposa esta visión celeste, y no sabía que tan blanca era de sus carnes! ¡Una cupletista de mérito, con esa rosa y las medias listadas! (pág. 104).</i> , y la pasión ya se sabe, lo quema todo, hasta el propio tiempo: <i>OTRO traspiés para llegar a la difunta. Cae una velilla, y en las manos de marfil arde la rosa de papel como una rosa de fuego. Arden las ropas, arde el ataúd. Simeón Julepe, entre las llamas, abrazado al cadáver, grita frenético. [...] Toda la fragua tiene un reflejo de incendio (pág. 107).</i>	
5. ESPACIO>	El espacio es el del principio de la obra, el interior, en donde se concentran todos los personajes. Cuando parecía predecirse un viaje vertical hacia arriba, al cielo, para Floriana, mujer alabada por todos: <i>¡Dispuesta parece para salir en un espectáculo, visión celeste! ¡Se van a ver cosas chocantes en la puerta del Cielo! ¡Rediós, cuando tú comparezcas con aquel buen pisar que tenías, los atontas! (pág. 104),</i> surge la sorpresa inflamada en el alcohol de Simeón Julepe, y en esa rosa emblemática que da título a la obra, y que porta en sus manos la difunta, convirtiendo el viaje vertical, al cielo, en un descenso a los infiernos, a golpe de llama pura: <i>OTRO traspiés para llegar a la difunta. Cae una velilla, y en las manos de marfil arde la rosa de papel como una rosa de fuego. Arden las ropas, arde el ataúd. Simeón Julepe, entre las llamas, abrazado al cadáver, grita frenético. [...] Toda la fragua tiene un reflejo de incendio (pág. 107).</i>	

PERSONAJE: LOS VECINOS: LA MUSA, LA DISA, LA PINGONA, LA COMADRE Y PEPE.

1.Texto pronunciado	PALABRA>	Presentan muy poco discurso frente al protagonismo de la escena para Simeón Julepe, siendo los personajes secundarios más destacados La Musa y la Disa. Todos tienen una voz única de repudio al personaje, a su borrachera y a sus delirantes acciones: <i>¡Calla, borrachón, que hasta la propia finada parece escandalizarse! (pág. 103) / Date un nudo a la lengua, Julepe (pág. 104) / ¡Calla, escandaloso! (pág. 105).</i>
	TONO>	El tono es de repulsa total hacia Simeón Julepe y sus acciones: <i>¡Serénate, Simeón! (pág. 105) / ¡Estragado! (pág. 106).</i>

2.Expresión corporal	MÍMICA>	De repulsa e intentando contener al borracho: <i>¡Es un mal ejemplo! (pág. 106) / DA un traspiés, abriendo los brazos sobre la difunta, y se entremeten, con escandalizado revuelo, las mujerucas (pág. 105).</i> Pero llega un momento en que lo único inteligente es apartarse del ardor matrimonial: <i>Las mujerucas retroceden, aspando los brazos (pág. 107).</i>
	GESTO>	Reprendiendo a Simeón Julepe: <i>Date un nudo a la lengua, Julepe (pág. 104).</i> , y huyendo de la quema: <i>Las mujerucas retroceden, aspando los brazos (pág. 107).</i>
	MOVIMIENTO>	Al principio, los vecinos, percibiendo la borrachera de Simeón Julepe, permanecen en su sitio, procurando no intervenir: <i>El retablo de vecinos guarda silencio (pág. 102).</i> Luego, la situación, insostenible, les obliga a movilizarse: <i>/ DA un traspiés, abriendo los brazos sobre la difunta, y se entremeten, con escandalizado revuelo, las mujerucas (pág. 105).</i> , pero será tarde, y el imprevisible borracho genera una situación límite que les obliga a apartarse: <i>Las mujerucas retroceden, aspando los brazos (pág. 107).</i>

3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	No hay indicaciones textuales, pero todos los vecinos terminarán muy alterados: <i>/ DA un traspiés, abriendo los brazos sobre la difunta, y se entremeten, con escandalizado revuelo, las mujerucas (pág. 105).</i> ,
	PEINADO>	No hay ninguna indicación escénica, pero los últimos momentos invitan a pensar en pelos alborotados: <i>DA un traspiés, abriendo los brazos sobre la difunta, y se entremeten, con</i>

		<i>escandalizado revuelo, las mujerucas. (pág. 105). / Las mujerucas retroceden, aspando los brazos (pág. 107).</i>
	TRAJE>	No hay ninguna indicación escénica, vestirán como en las escenas anteriores.
4. TIEMPO>	Es el tiempo del matrimonio, no el de ellos, así que terminarán saliendo de este tiempo por la fuerza de los acontecimientos: <i>Las mujerucas retroceden, aspando los brazos (pág. 107).</i>	
5. ESPACIO>	El espacio es interior, cerrado, es el de la fragua con la casa, es un espacio íntimo que solo pertenece al matrimonio, y del cual terminarán siendo expulsados todos los extraños, los que han venido del exterior. Las llamas unirán para siempre a Simeón Julepe y a Floriana: <i>OTRO traspíes para llegar a la difunta. Cae una velilla, y en las manos de marfil arde la rosa de papel como una rosa de fuego. Arden las ropas, arde el ataúd. Las mujerucas retroceden, aspando los brazos. Simeón Julepe, entre las llamas, abrazado al cadáver, grita frenético. Toda la fragua tiene un reflejo de incendio (pág. 107).</i>	

FUERA DEL ACTOR:

6.Espacio escénico	ACCESORIOS>	<p><u>*Dos cabos de vela:</u> <i>Una vecina trae dos cabos de vela bajo la mantilla, y , compungiéndose, los entrega a las comadres gobernadoras: (pág. 97).</i></p> <p><u>*La rosa de papel:</u> <i>: Otra sale corriendo, y vuelve con una rosa de papel para adornar el lívido nudo de las manos yertas. (págs. 97).</i> Este último objeto resulta muy significativo, pues da título y final a la obra.</p> <p><u>Una corona fúnebre:</u> <i>trae una corona de pensamientos y follaje de latón con brillos de luto, la corona menestral y petulante, de un sentimentalismo alemán (pág. 101).</i></p> <p><u>El ataúd:</u> <i>La difunta, en el féretro de esterillas doradas, tiene una desolación de figura de cera, un acento popular y dramático (pág. 102).</i></p>
	DECORADO>	Es el interior de la casa, convertida en sala doméstica de tanatorio: <i>ENTRA, con un traspíes, Simeón Julepe: Metida por la cabeza, hasta los hombros, trae una corona de pensamientos y follaje de latón con brillos de luto, la corona</i>

		<i>menestral y petulante, de un sentimentalismo alemán (pág. 101). La casa terminará en llamas: Toda la fragua tiene un reflejo de incendio (pág. 107).</i>
	ILUMINACIÓN>	Estará algo más iluminada por las velas del velatorio: <i>Una vecina trae dos cabos de vela bajo la mantilla, y , compungiéndose, los entrega a las comadres gobernadoras: [...] A uno y otro lado chisporrotean los dos cabos de vela (pág. 97). Al final se ilumina todo con las llamas rojas del incendio: Toda la fragua tiene un reflejo de incendio (pág. 107).</i>
7.Efectos sonoros no articulados	MÚSICA>	No hay indicaciones musicales en las acotaciones , aunque se alude a la intención de cantar la Marsellesa: <i>El Orfeón de los Amigos te cantará la Marsellesa. Yo, con el alma traspasada no desertaré de mi puesto (pág. 102).</i>
	SONIDO>	No hay indicaciones de ruidos particularmente significativos, pero el torpe andar de Simeón Julepe, continuamente tropezándose, tiene que generar los ruidos propios, así como la irrupción final en el ataúd, con ruido de incendio: <i>DA un traspies, abriendo los brazos sobre la difunta, (pág. 105) / Otro traspies para llegar a la difunta. Cae una velilla [...] Arden las ropas, arde el ataúd (pág. 106).</i>
8. TIEMPO>	Es el tiempo final, los amantes consumen el suyo, y los demás tienen que apartarse: <i>OTRO traspies para llegar a la difunta. Cae una velilla, y en las manos de marfil arde la rosa de papel como una rosa de fuego. Arden las ropas, arde el ataúd. Las mujerucas retroceden, aspando los brazos. Simeón Julepe, entre las llamas, abrazado al cadáver, grita frenético. Toda la fragua tiene un reflejo de incendio (pág. 107).</i>	
9. ESPACIO>	El espacio también quedará reducido a algo íntimo, al contacto profundo del abrazo entre marido y mujer, sin espacio entre ambos, para alcanzar un espacio propio, trágico, de muerte: <i>OTRO traspies para llegar a la difunta. Cae una velilla, y en las manos de marfil arde la rosa de papel como una rosa de fuego. Arden las ropas, arde el ataúd. Las mujerucas retroceden, aspando los brazos. Simeón Julepe, entre las llamas, abrazado al cadáver, grita frenético. Toda la fragua tiene un reflejo de incendio (pág. 107).</i>	

B) EN LA REPRESENTACIÓN

PERSONAJE: SIMEÓN JULEPE		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	<p>Esta escena es la de la consagración de Simeón Julepe, pues la protagoniza prácticamente él solo, y en ninguna otra escena aparecen tan claramente comparsas los personajes secundarios. El discurso de Simeón Julepe tiene dos vertientes a partir de su aparición en escena, con una corona fúnebre al cuello, y una borrachera de las inolvidables (01:28:40), recitando dos discursos a cual más absurdo y exagerado, con expresiones hiperbólicas, dignas de la oratoria sagrada de Fray Gerundio Campazas iluminado por el anís, pues ya se había descrito la capacidad oratoria del herrero, y su motor alcohólico, en la acotación de la página 57 del texto: <i>es orador de taberna y el más fanático sectario del aguardiente de anís</i>. Su discurso inicial comienza siendo una sucesión de alabanzas a su esposa difunta, retóricas e hipócritas: <i>¡Esposa ejemplar, te rendiré el último tributo en el cementerio!</i> (01:25:57), <i>¡En los cuatro puntos cardinales, modelo de esposas, con patente!</i> (01:29:47), en el que inserta ideas propias de su ser político: republicano, anarquista y ateo, con gran escándalo de sus vecinos: <i>El Orfeón de los Amigos te cantará la Marsellesa. Yo, con el alma traspasada no desertaré de mi puesto</i> (01: 29:04).; <i>Tu espíritu, libre de este mundo donde tanto sufre el proletariado, merece que tu esposo inolvidable sacrifique en el acto fúnebre una mísera parte de tus sudores</i> (01:29:47). <i>Me sobrepongo a mi dolor y digo: ¡Solamente existe la nada!</i> (01:31:47) <i>No asustarse, vecinos, es el credo moderno</i> (01:31:50). A la par que estos dos discursos fundidos en alegatos presididos por la borrachera del protagonista, comienza a desarrollarse el discurso principal, más íntimo, realista, que responde a la belleza irradiada por el cadáver, con una espectacular Floriana vestida con sus mejores galas, que parece ir advirtiéndolo al marido de la difunta: <i>¡Floriana, que tan angélica te contemplo con esa rosa en las manos!</i> (01:31:03), <i>¡Floriana, astro resplandeciente, estas caritativas mujeres muy maja te pusieron!</i> (01:31:17), y cuya actitud comienza a cambiar a partir de una</p>

		<p>pregunta retórica que inicia un diálogo íntimo, marido-mujer: <i>¿Nada respondes?</i> (01:31:10), a partir del cual el discurso de Simeón Julepe, ante el espanto general, irá subiendo de tono, desatándose la lujuria: <i>¡Floriana, que tan angélica te contemplo con esa rosa y las medias listadas! ¡Dispuesta pareces para salir en un espectáculo, visión celeste!</i> (01:35:57 a 01:32:23), <i>¡Rediós, era mi esposa esta visión celeste, y no sabía que tan blanca era de sus carnes! ¡Una cupletista de mérito, con esa rosa y las medias listadas!</i> (01:32:28 a 01:32:43). A partir de este momento, el discurso de Simeón Julepe será una reclamación de sus derechos matrimoniales: <i>¡Estoy en mi derecho!</i> (01:32:51) ; <i>¡Apartarse puñuela! Estoy en mi casa y me pertenece esta visión celeste</i> (01:33:10), <i>¡Con esa rosa y esas medias listadas, no es menos que una estrella de la Perla!</i> (01:33:17), terminando en una apoteosis necrófila, en la expresión más directa del deseo carnal, en la explosión de la lujuria, que le conducirá, abrazado al cadáver de su esposa, juntos para siempre, a la muerte: <i>Estoy en mi derecho. ¡Ángel embalsamado, que vale a tu comparación el cupletismo de la Perla!</i> (01:33:20 a 01:33:28); <i>Estoy en mi derecho al pedirte amor. ¡Fuera de aquí! [a los vecinos del velatorio]</i> (01:34:09).</p>
	TONO>	<p>Si hay dos discursos en Simeón Julepe, se advierte lo mismo en el tono, que comienza siendo manidamente laudatorio: <i>¡Esposa ejemplar, te rendiré el último tributo en el cementerio!</i> (01:25:57), alternándolo con el discurso político, el mitin anisado: <i>Tu espíritu, libre de este mundo donde tanto sufre el proletariado, merece que tu esposo inolvidable sacrifique en el acto fúnebre una mísera parte de tus sudores</i> (01:29:47). <i>Me sobrepongo a mi dolor y digo: ¡Solamente existe la nada!</i> (01:31:47) <i>No asustarse, vecinos, es el credo moderno</i> (01:31:50)., y que, progresivamente va calentándose, humanizándose, pasando de un erotismo suave, aunque inapropiado: <i>¡Floriana, que tan angélica te contemplo con esa rosa y las medias listadas! ¡Dispuesta pareces para salir en un espectáculo, visión celeste!</i> (01:35:57 a 01:32:23), <i>¡Rediós, era mi esposa esta visión celeste, y no sabía que tan blanca era de sus carnes! ¡Una cupletista de mérito, con esa rosa y las medias listadas!</i> (01:32:28 a 01:32:43), a un deseo carnal desenfrenado: <i>Estoy en mi derecho al pedirte amor. ¡Fuera de aquí! [a los</i></p>

		<i>vecinos del velatorio]</i> (01:34:09)., que le conducirá a la hoguera, no del amor, sino del incendio que se desata fortuitamente en su casa.
2.Expresión corporal	MÍMICA>	Corroborando lo que ya se había podido apreciar en escenas anteriores, la mímica del actor que interpreta a Simeón Julepe es extraordinaria, comenzando por esos pasos dubitativos, de borracho, con la corona fúnebre en el cuello, a modo de premio de carreras de caballos, que se tambalea sobre las tablas que conducen a su casa (01:28:40), y que resultará solemne y ridícula al ofrecer la corona a los pies de su mujer (01:31:01), y proteica y heroica cuando se desprende de los sucesivos intentos de los vecinos para evitar que llegue hasta el ataúd y se apodere del cadáver de su mujer: <i>¡Estoy en mi derecho!</i> (01:32:51)., <i>¡Apartarse, puñuela!</i> (01:33:00)., <i>Estoy en mi casa y me pertenece esa visión celeste</i> (01:33:10)., <i>Estoy en mi derecho</i> (01:33:20)., <i>Estoy en mi derecho al pedirte amor</i> (01:34:09)., tras lo cual vendrá una escena completamente necrófila, cogiendo a su mujer del ataúd (01:34:20), depositándola en el suelo (01:34:31), tumbándola con delicadeza (01:34:52), levantándole las faldas (01:35:02)..., y arde todo, agitándose Julepe en crepitante agonía al sonido de las llamas (01:35:10), incluyendo la vivienda, el ataúd, y el matrimonio. Aún terminará la escena con Simeón Julepe y Floriana, agarrados en un abrazo mortal, rodando en el momento en que vuelve el sonido característico de los comienzos y finales de la obra, ese viento fuerte y creciente (01:35:12), desaparejándose el matrimonio, rodando cada uno por su lado hasta desaparecer de escena (01:35:25).
	GESTO>	Los gestos de Simeón Julepe, tras una mímica tan completa y espectacular, son, también, muy llamativos: comienza con esa ofrenda floral, esa corona fúnebre que con toda solemnidad, y la gravedad propia de un borracho, coloca a los pies del ataúd de su mujer (01:31:01). A partir de ahí se producirá una pugna constante con los vecinos, que intentan impedir por la fuerza los despropósitos de Simeón Julepe que, sin embargo, rechazará todo intento de reprimir su voluntad: <i>¡Apartarse, puñuela!</i> (01:33:00), <i>Estoy en mi casa y</i>

		<p><i>me pertenece esta visión celeste (01:33:10).</i>, tirándoles la corona. Es magnífico y muy significativo el gesto de espanto, cayéndose hacia atrás, de Simeón Julepe, cuando en medio del intento de hacerse con el cadáver de su mujer, está abre los ojos, le sonríe, y queda iluminada por una luz dorada (01:33:34); y es extraordinaria la desprendida acción de Simeón Julepe tirando los billetes del burujo al aire, en el exterior, sobre las tablas, pidiendo un embalsamador para el bello cadáver de su esposa: <i>No se mira la plata (01:33:51).</i>, <i>Cinco mil pesos para el que lo deje más aparente para una cristalera (01:34:06).</i> Por último los espléndidos gestos de fuerza, rechazando la intervención de los vecinos, que intentan evitar el gesto necrófilo de subirle la falda a Floriana, depositada con todo cuidado en el suelo (01:35:02), y las convulsiones de dolor al morir quemado abrazado al cadáver (01:35:10). Todo un ejercicio gestual para un excelente actor.</p>
	MOVIMIENTO>	<p>Hay mucho movimiento en esta escena, que parte de una realidad lógica (la vuelta de Simeón Julepe a su casa para presidir el velatorio y el entierro) y termina con la muerte de ambos protagonistas, incinerados y desapareciendo por el fondo del escenario (01:35:25). En primer lugar, resaltar, el trastabillante avance de Simeón Julepe por las tablas, camino de su casa con la corona fúnebre sobre la cabeza, a modo de equino de carreras premiado (01:28:40), y la solemnidad con que realiza la ofrenda frente al cadáver de su mujer, con <i>La Marsellesa</i> sonando a ritmo lento y nasal (01:30:14). La estancia en la casa crea un progresivo desencuentro, una pugna por hacerse con el cadáver, que ha logrado despertar la lujuria del borrachón de Julepe, llevándole, de nuevo, al exterior, para pedir un embalsamador: <i>¡Rediós, médicos y farmacéuticos, vengan a puja para embalsamar este cuerpo de ilusión! No se mira la plata (01: 33:51).</i> Un nueva entrada en la casa tendrá que vencer la enconada resistencia de los vecinos, que quieren impedir los deseos necrófilos de Julepe, pero a los que vencerá: <i>¡Fuera de aquí! (01:34:13)</i>, y cuando ya parece que ha obtenido su deseo, abrazándose al cadáver de su mujer, vendrá un viento fuerte y se los llevará al infinito (01:35:02 a 01:35:25).</p>

3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	No hay ninguna apreciación de maquillaje, en todo caso, el mismo que en las escenas anteriores.
	PEINADO>	Aparece sobre las tablas de la misma forma que salió, con la gorra negra encima de la cabeza, pero se la quita, en señal de respeto al entrar en casa (01:28:56), la tendrá en la mano, hasta que se la guarde en un bolsillo al ofrendar la corona a su mujer (01:32:10), y ahí permanecerá hasta el final de la escena y de la obra. Simeón Julepe, contrario a la descripción del texto dramático, tiene poco pelo, negro, con una alopecia muy extendida en la parte central de la cabeza.
	TRAJE>	Viste conforme a las escenas anteriores: pantalones negros, camisa gris, con chaleco corto a juego, y un pañuelo del mismo color, largo, a tiras estrechas. Calza una especie de sandalia oscura con llamativo calcetín blanco. Lleva gorra, pero se la guarda en un bolsillo.
4. TIEMPO>	Es un tiempo final para ambos, evidente en el caso de Floriana, que lo ha perdido dos escenas antes, pero lo que nadie podía prever es la aparición de la lujuria en el borrachín del marido, llevada hasta la necrofilia y castigada, como en las demás obras, con la muerte. La Parca será el punto de una nueva unión matrimonial, la nueva boda que les unirá para siempre a través de las llamas, ambos incinerados por la pasión desacompasada de Julepe, castigado al fin con el fuego, lógico destino de un herrero, y de un ateo, que va a visitar, con su mujer, a la que movió en vida la avaricia, las calderas de Pedro Botero.	
5. ESPACIO>	El espacio sufre una gran transformación en esta última escena, pues hay un movimiento fuera-dentro-fuera-dentro, que termina por convertir todo el escenario en un lugar vacío, pues la vida, y la representación se han acabado. Primero, Simeón Julepe llega a su casa, desde la taberna, con la corona funeraria en la cabeza (01:28:56). La estancia en su casa va creando una tensión creciente, que se volverá insoportable cuando se una a la lujuria, impulsándole a Simeón Julepe a abandonar otra vez el hogar (01:33:51) donde malgastará el dinero ahorrado por Floriana, para volver, definitivamente a por su mujer, y una vez vencidas todas las resistencias, encadenarse a ella para siempre (01:35:12), con la propia muerte, y desapareciendo con Floriana por el fondo del escenario (01:35:25).	



Floriana, cadáver bello, homenajeada por el borracho de su marido, Simeón Julepe en pleno mitin luctuoso al compás de *La Marsellesa*.



Comienzan los requiebros de Simeón Julepe para escándalo del vecindario.



Floriana, bellísima en la muerte, abre los ojos y sonríe plácidamente. Un nimbo áureo rodea su figura.



Un espantado y descontrolado Simeón Julepe malgasta el fruto de los esfuerzos de Floriana: el dinero vuela por el aire.



La escena final: Simeón Julepe aparta a los vecinos con su fuerza herreril y alcohólica para consumir la necrofilia.

PERSONAJE: LOS VECINOS: LA MUSA, LA DISA, LA PINGONA; PEPE, EL TENDERO; LUDOVINA Y LA COMADRE (todos dentro de la casa), CUATRO MIEMBROS DEL ORFEÓN LOS AMIGOS, ENMASCARADOS. (En el exterior, sobre el primer tablón).

1.Texto pronunciado	PALABRA>	Apenas tienen palabra, pues todo el protagonismo se lo lleva el locuaz del Simeón Julepe. Presentan un discurso único, de oposición al personaje principal, donde otra vez la Musa se le enfrenta: <i>¡Calla, borrachón, que hasta la propia finada parece escandalizarse!</i> (01:31:50); <i>¡Es un mal ejemplo!</i> (01:32:58), y la Disa: <i>¡Calla, escandaloso!</i> (01:32:50), <i>¡Estragado!</i> (01:33:17), oponiéndose con fuerza a las extravagancia necrófilas de Simeón Julepe. El resto de los personajes secundarios, especialmente la Comadre, y la Vieja pingona, quedan muy desdibujados a nivel del discurso, aunque todos tengan protagonismo mímicamente: <i>[LA COMADRE] ¡Serénate, Simeón!</i> (01:32:53), <i>[LA VIEJA PINGONA] Dale un nudo a la lengua, Julepe</i> (01:32:26). Son acompañamiento necesario, pero a nivel de discurso con un par de personajes hubiera sido suficiente.
	TONO>	El tono es de repulsa total hacia Simeón Julepe y sus acciones: <i>[LA MUSA] ¡Tú apuraste alguna bebida de los Infiernos!</i> (01:32:45).
2.Expresión	MÍMICA>	Es en esta parte donde los vecinos brillan más, y

corporal		<p>parece más necesario su número, primero porque constituyen naturalmente el núcleo del velatorio, y luego porque se oponen a la necrofilia de Simeón Julepe amparándose en la fuerza del número, frente al fornido herrero, algo difícil de creer si solo fueran dos personas. En principio solo quieren acompañar, y eso se manifiesta en el balanceo acompasado que realizan al son triste y lento del vals de <i>La Marsellesa</i> (01:30:14 a 01:31:01), pero cuando Simeón Julepe sube su discurso de tono: <i>¡Rediós, era mi esposa esta visión celeste, y no sabía que tan blanca era de sus carnes! ¡Una cupletista de mérito, con esa rosa y las medias listadas!</i> (01:32:28 a 01:32:43), se abalanzan sobre él, intentando contenerle para evitar que se apodere del cadáver, presentado en el ataúd tan bello y puro. Así, forcejearán con él en varias ocasiones (01:32:51), (01:33:00), recibiendo el rechazo del herrero: <i>¡Estoy en mi derecho!</i> (01:33:20), que llega, incluso, a lanzarles la corona funeraria. Esta actitud tiene un punto de inflexión cuando Simeón Julepe abandona su propia casa y lanza el dinero al aire, pues todos los personajes secundarios, los de casa, a la izquierda, y los miembros del Orfeón Los Amigos, a la derecha, extienden sus ávidos brazos y manos para alcanzar los billetes, señalando la avaricia y la codicia como unos de los leitmotiv de la obra.</p>
	GESTO>	<p>Si la mímica es coral y brillante, los gestos son abundantes dentro de ella, por ejemplo, el impulso inicial de ayuda al destrozado e <i>iluminado</i> viudo que está a punto de que se le caiga la corona fúnebre al suelo, y todas las manos se aprestan a detener su caída (01:29:55), así como los numerosos gestos de agarrar a Julepe para evitar su intento de apoderarse del cadáver manteniendo la familiaridad marido-mujer, lo que constituye, a ojos de los vecinos, una extravagancia de borracho: (01:32:51), (01:33:00), (01:33:20), <i>¡Rediós, era mi esposa esta visión celeste y no sabía que tan blanca era de sus carnes!</i> (01:32:37), pero lo que les hace aún más humanos y acordes con el sentido de la obra son sus brazos y manos extendidas para coger todos los billetes que tira Simeón Julepe al aire (01:33:53), en competencia con los miembros del Orfeón de los Amigos. En los momentos finales,</p>

		cuando la necrofilia de Simeón Julepe es patente, hacen dos intentos serios de detenerle (01:34:31 y 01:34:52), pero sean las fuerzas del trabajo duro de la herrería, o las suplementarias del anís, el caso es que son rechazados, y abandonan rápidamente la casa una vez que ésta se incendia (01:35:06).
	MOVIMIENTO>	El de los miembros del Orfeón de los Amigos es muy estático, pues no pasan de la primera tabla, y allí permanecerán hasta el final, cuando se produce el incendio y en el <i>totum revolutum</i> en el que todos los personajes se mezclan, ellos se diseminan por el escenario ayudando a retirar los accesorios escénicos y el decorado. El movimiento de los vecinos es, sobre todo, interior, flanqueando el ataúd donde se expone, incluso se exhibe, Floriana. Al principio son movimientos amables, de ayuda al viudo cuando se le escurre la corona entre el cuerpo (01:29:55), o cimbreadose al compás de <i>La Marsellesa</i> (01:30:14 a 01:31:01), pero luego se suceden los intentos de detener la lujuria creciente de Simeón Julepe (01:32:51), (01:33:00), (01:33:20), (01:32:27), (01:34:31 y 01:34:52), entre los cuales cabe ese paréntesis en que el viudo, ya desatado, sale a la calle, con los vecinos detrás y tira su dinero al aire, para volver a hacerles entrar en el último asalto por la posesión de su mujer. Cuando todo se incendie, en justo castigo a la caliente lujuria desatada por el borracho, y arda la casa-fragua como una tea (por cierto, nadie se preocupa ni piensa en los niños, incluido el autor), abandonarán precipitadamente el lugar, en un <i>sálvese quien pueda</i> , al mismo tiempo que se llevan los accesorios y el decorado de la escena (01: 35:06).
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	El mismo que pudieran llevar en escenas anteriores.
	PEINADO>	El mismo de las escenas anteriores, salvo Simeón Julepe todos los personajes van cubiertos con pañuelos, boinas o sombreros. Dos de los miembros del Orfeón Los Amigos llevan la cabeza descubierta, pero cubierto el rostro con máscaras rígidas, presentando uno una alopecia central considerable y el otro también una frente despejada, aunque se les aprecia desde muy lejos para detallar con precisión.
	TRAJE>	Los personajes secundarios de la casa visten como

		<p>en escenas anteriores, ellas con largas sayas, combinándolas con blusas y chaquetas, y los hombres, incluido Simeón Julepe con chalecos grises. Los miembros del Orfeón Los Amigos, visten con pantalones, chalecos grises y chaquetas negras, con camisas blancas, pero en combinaciones distintas, unos con chaleco gris, otros con chaquetas negras, aunque dada la lejanía no se aprecia con todo detalle.</p>
4. TIEMPO>		<p>Es un tiempo de lujuria y muerte. La lujuria la representa la única pareja constituida sobre el escenario, Floriana y Simeón Julepe, matrimonio deteriorado por la convivencia, las privaciones, la enfermedad de ella y la rudeza de él, pero unidos en la avaricia y la codicia, que se reencuentran al final del tiempo, y quedan unidos para siempre en un abrazo lujurioso y mortal, a pesar de todos los intentos exteriores por evitarlo.</p>
5. ESPACIO>		<p>Es un espacio completo, pues está ocupado tanto interior (los vecinos) como exteriormente con los miembros del Orfeón Los Amigos. Dentro del espacio interior de la casa-fragua se desata una pugna ridícula por apoderarse de otro espacio interior, el del contenido del ataúd vertical, una casa dentro de la casa, que termina con la victoria del herrero, único personaje que conecta todos los mundos: el exterior, el interior y el contenido del ataúd, que se desprende de todos sus bienes materiales (el dinero y la casa-fragua) para poder poseer a su mujer de una forma antinatural, necrófila, a destiempo, lo que provocará su justo y tremendo castigo: ser abrasado vivo junto a ella, para perder, rodando (01:35:25), cualquier posibilidad espacial.</p>



Los vecinos ayudan con la corona a Simeón Julepe. Después lo detienen cuando trata de apoderarse del cadáver de su mujer.





Último intento de evitar la necrofilia. Las llamas purificadora ya se han prendido.

FUERA DEL ACTOR:

6.Espacio escénico	ACCESORIOS>	<p><u>*Dos cabos de vela:</u> permanecen sobre los extremos del cabecero de forja alumbrando a la difunta.</p> <p><u>*La rosa de papel:</u> que continua en las manos de la difunta hasta el final.</p> <p><u>Una corona fúnebre:</u> de base de hiedra verde con flores blancas y violetas. Lleva una cinta violeta, y es la corona reservada a los socios de mérito del Orfeón los Amigos.</p> <p><u>El burujo del dinero:</u> aparecerá en las manos de Simeón Julepe, hacia el final de la escena para derramar sus billetes entre los tablones que dan acceso a la vivienda.</p>
	DECORADO>	<p><u>El ataúd:</u> continúa en el mismo lugar donde se había colocado en la escena anterior. Será el único accesorio que permanezca en escena hasta el fin de la misma.</p> <p><u>El camastro:</u> se encuentra a la izquierda de la escena, sirve como sofá improvisado.</p> <p><u>La arquilla:</u> sirve como base al camastro.</p> <p><u>Un banco sin respaldo:</u> en la derecha de la casa, junto a la puerta imaginaria de entrada.</p> <p><u>Tres tablones:</u> en el exterior de la casa.</p>

	ILUMINACIÓN>	<p>Es una de las estrellas de esta escena, pues adquiere un papel altamente significativo. Mantiene una luz blanca, potente sobre la zona que ocupaba el camastro, donde, además están iluminados los cabos de vela sobre los extremos del cabecero de forja. La luz del exterior es más difusa, cenicienta, como corresponde a la luz natural en tiempo nublado, con lluvia. La importancia de la iluminación en esta escena tiene un punto notable cuando Simeón Julepe, que ha logrado rechazar físicamente a los vecinos, se arrodilla frente al cadáver para requebrarla, y expresarle su admiración lujuriosa, comparándola con una estrella del cuplé: <i>¡Apartarse, puñuela!</i> (01:33:00), <i>Estoy en mi casa y me pertenece esta visión celeste</i> (01:33:10)., <i>¡Con esa rosa y esas medias listadas, no es menos que una estrella de la Perla!</i> (01:33:17), tras lo cual, Floriana abre los ojos, sonríe, muestra unos labios rojos muy marcados y sensuales, quedando bañada en una luz dorada, provocando el espanto de Julepe, que sale de estampida hacia el exterior pidiendo un embalsamador para la belleza muerta, y malgastando el dinero de la difunta. El otro gran momento lumínico se produce al final de la escena, cuando Julepe levanta las faldas al cadáver y todo se incendia con una luz roja creciente, que pone el decorado preciso al voraz fuego que todo lo devora. En el texto se indica que: <i>Cae una velilla, y en las manos de marfil arde la rosa de papel como una rosa de fuego</i> (pág. 107). Esto no queda tan claro en la representación, pues no se aprecia velilla alguna, aunque aparece humo detrás del féretro, indicio de una combustión, pareciendo una reacción espontánea a la calentura del protagonista, y a los movimientos extremos de pugna, de lucha incluso, de los vecinos y el dueño de la casa en medio de un lugar iluminado con velas, con abundancia de madera seca y las telas de la ropa y el colchón, así como la presencia directa de fuego en la fragua. Tras comenzar el incendio, toda la escena se inunda de una poderosa luz roja y acaba la representación.</p>
--	--------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

7.Efectos sonoros no articulados	MÚSICA>	<p>Al principio de la escena suena unos acordes de acordeón, unos compases tristes (estamos en un velatorio), intensos, pues el viudo acaba de entrar en su casa, y suena <i>La Marsellesa</i>, una letra muy violenta y republicana para un funeral, pero en consonancia con las ideas políticas de Julepe, nasalizada por los miembros del Orfeón de los Amigos al que pertenece el viudo. Los demás personajes se cimbrean al compás lento del vals, mientras Simeón Julepe deposita la corona fúnebre a los pies del ataúd de su mujer (01:31:01). Vuelve a sonar la música, el tema central de la representación que se había utilizado en otros momentos, como en el de la muerte del Jándalo, al acordeón, a partir del momento en que Simeón Julepe aparta a los vecinos que intentan evitar que consume su deseo necrofílico y diga la última frase de la representación: <i>¡Fuera de aquí!</i> (01:34:13). La música acompaña la escena final, ejecutada con una particular ralentización del tempo escénico, una especie de cámara lenta, al que acompaña el tempo musical, <i>molto lento</i>, que en 01:35:01 termina en un acorde tremolado, repetitivo, como si la música cesara bruscamente conforme el sonido de las llamas aumenta.</p>
	SONIDO>	<p>Como ocurre con la música, el sonido, además de su función natural de representación, resulta significativo en esta escena, sobre todo en el momento en que Floriana abre los ojos, muestra unos labios rojos muy sensuales, y queda bañada en una luz dorada (01:33:17), iniciándose un leve sonido de viento, in crescendo, que irá acompañando todo el resto de la escena, y que será dominante a partir del inicio del incendio, cuando la música haya cesado, entre el crepitar de las llamas (01:35:12), y continuará apagándose progresivamente, conforme el final de la escena da paso a la escena complementaria final (01:35:51), quedando solo en el escenario el ataúd con la vieja que lo transporta, la cucaña central y una luz difusa azul. Es el mismo sonido que aparece al principio de la representación, en las escenas de transición y ahora al final, un fuerte viento que se lleva a los personajes y sus historias, y trae otros distintos. Un viento de muerte, de cambio, de evolución.</p>

8. TIEMPO>	<p>El juego con el tiempo es muy visible en esta última escena, pues el tempo escénico se acomoda a los acontecimientos y se hace significativo. Así, la interpretación de <i>La Marsellesa</i> se realiza en un tempo lento, solemne, nasalizado, ralentizando el movimiento natural (01:29:04). Esta ralentización de la acción y del movimiento, esta especie de relatividad biológica, vuelve a alcanzar, aún más prolongadamente a los personajes en el final de la escena (01:34:14), en el mismo momento en que comienza de nuevo la música, esta vez con el tema central de toda la representación (y de las anteriores) transformando la acotación textual en una escena a cámara lenta, de una mímica extraordinaria por parte de los actores, que se ve súbitamente quebrada en 01:35:02, cuando la música cesa en un acorde trémolo, y el ruido de las llamas, los gritos de pánico, y los quejidos de Simeón Julepe, que comienza a quemarse junto al cadáver de su mujer, se patentizan en un final pirómano digno del incendio de Roma. Esta ralentización del tempo escénico permite recrearse en una mímica magnífica por parte del conjunto de los personajes, contemplar detenidamente los últimos y surrealistas momentos finales de la obra. Luego, el viento fuerte soplando, anulará todo el efecto, y el tiempo volverá a transcurrir por donde solía: <i>Ite missa est</i>.</p>
9. ESPACIO>	<p>El espacio, en este final de la representación, es una suma de todos los espacios de la obra, con la parte izquierda, interior, dentro de la casa-fragua de Simeón Julepe; y la parte derecha, exterior, con tres tablones, donde se colocarán los miembros del Orfeón Los Amigos. Simeón Julepe es el único personaje que transita entre ambos espacios, entra ambos mundos, relacionando a todos los personajes que aparecen en escena, incluyendo a Floriana, su mujer, que disfruta de un espacio propio, de privilegio, expuesta a la vista de todos, dominando, bella como una cupletista, la escena. De este espacio propio, de la muerte en sí, pretende arrancarla Simeón Julepe, como personaje transgresor que no conoce ni respeta normas de ningún tipo: <i>Me sobrepongo a mi dolor y digo: ¡Solamente existe la nada!</i> (01:31:47) <i>No asustarse, vecinos, es el credo moderno</i> (01:31:50). Pero los personajes transgresores, como Ulises, están llamados a la gloria, o a la tragedia, y en este caso, en la línea de los esperpentos, a la farsa tragicómica. Cuando Simeón Julepe logra arrebatarse a Floriana e intenta mantener relaciones íntimas con ella, en un ejercicio necrofílico de primer orden, se produce el incendio, no el de las sensaciones y los sentimientos, sino el real, con humo y llamas, que abraza al transgresor y expulsa a los personajes exteriores. La muerte es un espacio inviolable, y las conductas heréticas son castigadas con severidad, sobre todo cuando las alimenta la lujuria y la avaricia.</p>

Diversos momentos del incendio que consume la casa de Simeón Julepe y a sus dueños:



5.7.12. DIFERENCIAS REPRESENTATIVAS ENTRE EL TEXTO DRAMÁTICO Y LA REPRESENTACIÓN:

Es una fiel reproducción del texto, con una extensión extraordinaria de la acotación final, verdadero término de la representación, muy difícil de llevar a un escenario, sobre todo en la época de Valle-Inclán. La luminotecnia, el sonido y la mímica de Simeón Julepe logran el milagro de que veamos representar, incruentamente, un incendio ante nuestros ojos, festival pirotécnico al que dará brusco término ese viento no contemplado en el texto, que hace desaparecer, en un soplo, a actores, accesorios y decorados. Magnífica la mínima de Simeón Julepe, que lleva todo el peso de la escena frente a un coro de personajes secundarios que tratan de apartarle de sus deseos necrófilos, sin poder evitar el castigo de las llamas purificadores finales. Los movimientos de borracho, el espléndido efecto no recogido en el texto de la súbita apertura de los ojos de Floriana, en medio de una sonrisa que le acerca a la divinidad, son uno de los puntos fuertes de esta extraordinaria escena con la que culmina la obra, una escena fuertemente implementada por la mímica, la música, el sonido y los efectos de iluminación.

PERSONAJES	Destaca la mimesis magnífica de Simeón Julepe con abundancia de recursos gestuales exagerados y perfectos, que aportan una enorme comicidad a la obra. Su <i>borrachera</i> es tan visible y palpable como su necrofilia. Extraordinarios los movimientos de todos los actores en la fase final de la obra, correspondiente a la acotación dramática, retardando el tiempo escénico por medio de una ralentización de los movimientos en un tremendo ejercicio de coordinación y dominio corporal.
FUERA DE LOS ACTORES	Se superponen numerosos efectos, en particular la música, el sonido y la iluminación, marcando los tiempos y los efectos finales de la obra. El tiempo es el parámetro más afectado, sobre todo por la combinación de música y mímica, que logran un milagro de ralentización ante los ojos de los espectadores para poder contemplar con detenimiento el epílogo de la obra, muy difícil de representar si se cuenta sólo con la acotación textual: la pasión necrófila, el incendio y la muerte abrasadora de Simeón Julepe

	abrazado al cadáver de su mujer es una escena donde la iluminación, el sonido y la música recrean un perfecto final para la representación, desarrollando cinematográficamente la acotación final del texto.
--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

5.7.13. ESCENA 7

ESCENA FINAL COMPLEMENTARIA

PERSONAJE: LA VIEJA DEL ATAÚD		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	No existe discurso por parte del personaje. Es una escena muda.
	TONO>	No hay tono al no haber discurso.
2.Expresión corporal	MÍMICA>	Es lo más significativo, pues el espectador sólo ve un ataúd vacío (01:35:28), que de pronto cobra movimiento, y aparece la vieja que lo ha llevado en las dos escenas de transición entre <i>Ligazon</i> y <i>La cabeza del Bautista</i> , y entre ésta y <i>La rosa de papel</i> . Está asociada con la muerte, que es el final común de las tres obras, pues sus personajes principales terminan así (salvo el de Don Igi, de <i>La cabeza del Bautista</i> , que se ignora su final, aunque bien podría ser el de la pena capital, por los dos crímenes cometidos). La vieja da un giro de algo más de 180 grados, efectúa una especie de saludo, con el ataúd a cuestas, y sale hacia la derecha del espacio escénico, con esa lentitud que le es propia al cargar con ese objeto tan pesado y poco manejable.
	GESTO>	Es de difícil interpretación, pero cuando incorpora el ataúd, después de haberle dado una vuelta de algo más de 180 grados, queda parada, mostrándose al público y podría interpretarse tanto como un gesto mudo de saludo, o despedida, del público, o simplemente la pose de descanso antes de acometer el penoso traslado del ataúd.
	MOVIMIENTO>	Es un movimiento muy lento, característico de este personaje por el peso y la poca manejabilidad que supone un objeto tan pesado y alargado como el ataúd. Da una vuelta de algo más de ciento

		ochenta grados sobre sí misma, y luego atraviesa el escenario, hacia la derecha, en oblicuo, penosamente, con la carga a cuestas.
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	Lleva el rostro cubierto con la máscara que apareció en la primera escena de la obra, es una máscara rígida representando una cara femenina con rasgos redondeados.
	PEINADO>	Lleva un pañuelo rosado que la cubre por completo el cabello. No se aprecia el pelo natural.
	TRAJE>	Viste saya amplia y larga, con una chaqueta larga, más oscura, abotonada hasta el cuello, con un pañuelo alargado y estrecho. Parece el mismo que el de la Vieja Pingona, y el mismo de la Vieja que para el tiempo, en la escena 1 y se lleva la flor de Floriana.
4. TIEMPO>	Es un espacio atemporal, no hay personajes en escena, ni accesorios, ni decorado, salvo el poste central. Queda claro que el tiempo de representación ha acabado, aunque no del todo, pues aún resta esta especie de epílogo, que había sido significativo en el caso de <i>Ligazón</i> , y de <i>La cabeza del Bautista</i> . La simbología de la muerte es evidente, lo que queda subrayado por los recursos escénicos de la presencia del botafumeiro y las campanadas finales. Estamos en una parte de la realidad al margen del tiempo. En la eternidad. En la muerte.	
5. ESPACIO>	Es un espacio minimalista, casi vacío, que lo será del todo cuando la vieja del ataúd salga con ese objeto del escenario por la parte derecha. Entonces el escenario se habrá quedado vacío, la muerte habrá realizado por completo su trabajo, y nada quedará para mostrar. La alegoría del vacío de la muerte se ha completado finalmente, y la avaricia y la lujuria se muestran como flor de un día frente al vacío permanente, al <i>tempus fugit</i> , sin <i>Carpe diem</i> que aprovechar. No queda ya nada.	



El escenario minimalista y casi vacío tras la representación de *La rosa de papel*.



La vieja transportadora del ataúd termina su papel.

PERSONAJE: LOS ACTORES

1.Texto pronunciado	PALABRA>	Como la representación ha terminado, la palabra también. No se dice una sola frase o palabra en el escenario.
	TONO>	No hay tono al no haber discurso.

2.Expresión corporal	MÍMICA>	Es la parte significativa de este final representado, aparecen bailando alegremente, con sones carnavalescos, los utilizados ya en la primera escena de transición, y llevando los portaestandartes con las marionetas y los muñecos de la representación. Esta despedida termina en la pared opuesta a los espectadores con todos los actores vueltos de espaldas al público dejando las marionetas apoyadas en la pared. Cuando se vuelven, para saludar al público, toda la compañía cogida de la mano, la representación ha terminado definitivamente, y llega la hora del reconocimiento, la hora de los aplausos.
	GESTO>	Son gestos alegres, divertidos, de fiesta, en consonancia con las escenas de transición, sobre todo la primera, para plantar una cara amable frente a la muerte, que tanta presencia tiene en la obra.
	MOVIMIENTO>	Es una danza festiva, un desfile de carnaval que termina de cara a la pared, castigado porque la obra, y el tiempo de carnaval terminó ya. Solo queda la vuelta a la realidad y agradecer los aplausos que se otorgan. Es la caída de la máscara y la vuelta a la piel propia.

3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	Los actores salen tal cual son, sin maquillar y sin máscaras, son los rostros verdaderos.
	PEINADO>	Nadie va cubierto, los gorros y los pañuelos han quedado detrás del escenario. Cada actor y actriz se muestra con su pelo natural.
	TRAJE>	Llevan los trajes de representar, apareciendo actores y actrices de las obras representadas, fácilmente reconocibles por sus atuendos.

4. TIEMPO>	Es el tiempo de carnaval, en este caso de la mano de la Pascua, de la muerte, y de la resurrección a la vida cotidiana. Es el tiempo de la realidad, tan distinto, afortunadamente, de las farsas tragicómicas representadas.
----------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

5. ESPACIO>	Es el espacio vacío del escenario, a plena luz, con todos los detalles. La representación ha terminado y sólo queda el gozo de haber asistido a la misma, la alegría de volver a la realidad, el regusto teatral que queda en la mente del espectador.
----------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Los actores presentan los portaestandartes al público, en señal de despedida.



Cara a la pared: caen las máscaras y los fantoches. La representación ha terminado.



El saludo final: ya no son lo fantoches, las marionetas los que se muestran al público. Son personas de carne y hueso que reclaman el premio a su excelente trabajo.



FUERA DEL ACTOR:

6.Espacio escénico	ACCESORIOS>	<u>Portaestandartes</u> : Son palos que terminan en una pequeña cruz de madera donde se agitan marionetas.
	DECORADO>	<u>El ataúd</u> : lo transporta la vieja que aparece en todas las escenas de transición entre las obras representadas. <u>El palo-cucaña</u> : un poste colocado en medio del escenario que permanece constantemente. <u>EL botafumeiro</u> : un incensario que se bambolea en el eje público-fondo del escenario.
	ILUMINACIÓN>	Cuando termina la obra representada, <i>La rosa de papel</i> , queda una luz azulada, difusa, cenital que ilumina levemente el escenario casi desnudo. Por él transita la vieja con el ataúd a cuestas; cuando desaparece queda el escenario a oscuras, salvo un rectángulo de luz amarillenta: la misma iluminación que al principio de la representación. Después algo más de una hora y media hemos vuelto al punto de partida. El paso al desfile carnavalesco final se hace con todas las luces de la sala dadas. Ya no hay división lumínica con la cuarta pared, sino que la vuelta a la realidad cotidiana integra a todos los presentes.
7.Efectos sonoros no articulados	MÚSICA>	Sigue teniendo un carácter relevante, pues la lenta marcha de la vieja del ataúd se acompaña con el sonar festivo y solemne de una campana (01:35:38, 01:36:03, 01:36:08, 01:36:13 y 01:36:16), después resonarán más campanas formando un carillón alegre y jubilar. Por último, se oirán los aplausos y la música carnavalesca hará su entrada (01:36:43) hasta el fin del carnaval, cara a la pared, para concluir definitivamente la representación (01:37:08).
	SONIDO>	El sonido más característico de la representación está completamente presente aquí: es el del viento fuerte que aparece desde la primera escena, y es un indicio de muerte, cambio y evolución. Comienza tras quemarse Simeón Julepe (01:35:12) e impulsa los cuerpos del matrimonio, rodando por el suelo hasta desaparecer de escena (01:35:25). Los personajes secundarios se han

		llevado todo los accesorios y el decorado de escena, quedando solo el ataúd de la vieja y el poste central. Cesa cuando la vieja da vuelta al ataúd y se muestra al público, preparando su salida (01:35:50), allí queda el silencio y el sonido de las campanas.
8. TIEMPO>	Es un tiempo de reencuentro con la nada, de finalización total de la representación, marcado a ritmo de campana jubilar, con una apoteosis final del botafumeiro y las campanas, tras el cual vendrá el final auténtico, y el desfile carnavalesco como propina de los actores antes de recibir los aplausos. Es un tiempo de descuento.	
9. ESPACIO>	El espacio también termina con la representación llevándose el último objeto del decorado, ese ataúd, por el que se han ido y han aparecido los personajes de la obras representadas. Esa puerta fúnebre entre dos mundos, con fondo trucado y sin tapa, ahora completamente vacío que es, para todos, el destino final. Una vez que sale del escenario solo quedan las campanas jubilares, la alegría de haber llegado al final de la representación, y el espacio, ya iluminado por completo, desnudo al fin, donde ha habido representación y la volverá a haber, es decir, el templo silente entre las ceremonias dramatúrgicas.	

Un tiempo circular: el espacio vacío, la oscuridad, el botafumeiro, el rectángulo luminoso y el sonido de las campanas. La representación ha vuelto al punto de partida.



5.7.14. DIFERENCIAS REPRESENTATIVAS ENTRE EL TEXTO DRAMÁTICO Y LA REPRESENTACIÓN:

Es una escena no incluida en el texto, ni siquiera apuntada, que viene a enlazar con todas las escenas de transición anteriores, verdadero *puente* que se tiende entre las tres obras representadas, con un profundo valor simbólico: el triunfo de la muerte.

Eso es lo que queda tras la representación de la última obra: la muerte triunfante y eterna en un escenario completamente desolado de accesorios, decorados, personajes y hasta de iluminación; al final Simeón Julepe va a tener razón cuando dice: *¡Solamente existe la nada!* Pero este final está muy lejos de Sartre y del Existencialismo, pues a Valle-Inclán y sus personajes la muerte no les angustia, no la identifican como la piedra de toque que gobierna la vida, sino que es parte natural del equilibrio del universo, es la otra cara de la existencia, siempre pegada a ella, agazapada tras la suela del zapato, y por eso *La rosa de papel* es, mas que conflicto existencialista, una gozosa representación de la existencia que termina mal, cuando el vivo se excede con el bollo, mientras el muerto se encuentra ya al pie del hoyo. Y tras la muerte, la desolación, *le Néant*, el fin del espectáculo, la vuelta a la realidad, subrayada, de un modo alegre, por esos redoble de campanas y el vuelo del botafumeiro. El espectador debe volver a la vida, después de contemplar tanta muerte absurda y evitable, y los actores deben volver a sus cuerpos y a su propia imagen. Se produce al final el desfile carnavalesco que ha presidido toda la representación, pero es una procesión de actores, que dejan en reposo las máscaras al pie del escenario, y quedan de espaldas al público que aplaude. Cuando se vuelven, aparecen las personas y mueren los personajes. El *Retablo* está más completo que cuando lo imaginó su autor, pues el *Retablo* ya somos todos, incluso los actores, contemplándonos unos a otros a plena luz. Unos aplauden y otros gozan. El *Carpe diem* sucede a la muerte, esa oscuridad acechante que se instalará en la sala cuando nos hayamos ido todos.

PERSONAJES	Solo aparece la vieja portadora del ataúd, aunque, en realidad, parece ya parte del mismo, solo su sistema de transporte. Es la palabra muerte la que termina el título del <i>Retablo</i> , y es la representación, el símbolo de la muerte, la que cierra el escenario desnudo y desolado.
FUERA DE LOS ACTORES	El sonido del viento poderoso, el alegre carillón de las campanas, la difusa iluminación que acompaña la percusión del metal de las catedrales iluminando un rectángulo de luz amarillenta... Los efectos fuera de los actores,

	<p>particularmente la iluminación, el sonido y la música son los que enmarcan esta escena final impresionante, un auténtico triunfo de la muerte, frente a un renacer de la vida para no acabar nunca con el ciclo eterno. Y un final simbólico, mágico, extraordinario, que el director de escena crea para culminar la coherencia simbólica de toda la representación: no hemos visto tres pequeñas obras de Valle-Inclán, sino un discurso sobre lo absurda, grotesca, tierna y maravillosa que puede resultar la vida, siempre haciendo equilibrios al borde de la muerte, y proponiendo, el director de escena, de la mano del autor, el goce fundamental de ambas, la celebración de la vida y de la muerte, dos caras de la misma realidad.</p>
--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

5.7.15. ESTUDIO CUANTIFICADOR DE LA ROSA DE PAPEL.

Cuantificación de los personajes en las situaciones dramáticas de la representación

<i>Situaciones dramáticas</i> ⇒ <i>Personajes</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9
La Encamada	I	I	I	I***	I		I*/**	I	I*
Simeón Julepe	I		I	I	I	I	I	I	
La Musa		I	I	I	I	I		I	I
La Disa		I	I	I	I	I		I	I
La Comadre									I
Ludovina									I
Pepe									I
Tía Pepa	I*								
Una Vieja									
La Pingona									
Los críos					I		I	I	I
Voces de la calle						I****			

Anticlericalis mo/ Lo Religioso	I	I		I					I
El Burujo	I	I**	I	I	I	I			I
El gato/ símbolos de muerte	I	I	I	I	I	I		I	I
La rosa de papel									
⇒ <i>Situaciones dramáticas</i> <i>Personajes</i>	10	11	12 <i>En acota ción</i>						
La Encamada	I*	I	I						
Simón Julepe	I*	I	I						
La Musa		I							
La Disa	I	I							
La Comadre	I	I							
Ludovina									
Pepe									
Un rapaz	I								
La Pingona	I	I							
Los críos	I								
Voces de la calle									
Anticlericalis mo/ Lo Religioso	I	I							
El Burujo	I	I							
El gato/ símbolos de muerte	I	I	I						
La rosa de papel	I		I						

*Por alusión de otros personajes.

- acotación

** En la

- partir de aquí, como cadáver.

*** ya, a

•

presencia solo en voz.

Se puede calcular la frecuencia relativa de los personajes de la obra, mediante un sencillo cálculo, midiendo la presencia de los mismos en las escenas de la obra, aplicando la siguiente fórmula:

$Q \text{ (personaje)} = \frac{n_i \text{ (número de escenas en que está presente el personaje)}}{n \text{ (número de escenas total que comprende la obra)}}$

Q1= La Encamada [como personaje+ cadáver presente+ alusiones de otros personajes] $11/12=0'91$ de presencia.

Q2= Símbolos de muerte [el gato + corona + ataúd + cualquier alusión a muerte, entierro, velatorio, etc.] $11/12=0'91$ de presencia.

Q3= Simeón Julepe $10/12=0'83$ de presencia.

Q4= El Burujo [el dinero de La difunta] $9/12=0'75$ de presencia.

Q5= La Disa $9/12=0'75$ de presencia.

Q6= La Musa $8/12=0'66$ de presencia.

Q7= Lo anticlerical/lo religioso $6/12=0'5$ de presencia.

Q8= El coro de los críos $5/12=0'41$ de presencia.

Q9= La rosa de papel $2/12=0'16$ de presencia.

Q10= La Pingona $2/12=0'16$ de presencia.

Q11= Personajes de acompañamiento [el pueblo: La Comadre, Ludovina, Tía Pepa, Un rapaz, Voces de la calle] $1/12=0'08$ de presencia.

Las conclusiones que se pueden sacar a partir de estos datos son varias:

1.- Que los símbolos de muerte crean el ambiente de la obra, envolviendo la presencia de los dos protagonistas, sobre todo de La Encamada, cuya agonía y muerte se narra dramáticamente. Por el tono jocoso de la misma, podría calificarse de una parodia de tragedia luctuosa. La muerte no es solo el final

previsible de este drama, merecido castigo de la avaricia y la lujuria, como ocurre con *Ligazón*, sino que es el escenario de la misma.

2.- La importancia del dinero [la avaricia] en todo el proceso de la obra, convirtiéndose en el motor dramático de la misma.

3.- Es una obra coral, donde los personajes populares acompañan a los protagonistas, resaltándose la importancia de dos de ellos: La Musa y La Disa, contrapunto cómico de Simeón Julepe. La gran cantidad de personajes en una obra tan corta plantea un problema dramático de representación, y dificulta económicamente la misma.

4. Lo anticlerical y lo religioso, como elemento cómico, tiene una importancia evidente en la obra para poderla convertir en farsa o en parodia de una tragedia luctuosa. Incluyo ambos epígrafes, pues, en el fondo, obran de la misma manera a nivel dramático: las estentóreas afirmaciones ateas y anticlericales de Simeón Julepe encuentran el contrapunto en las beaterías de pueblo de las vecinas de La Encamada. Ambos términos funcionan por oposición, porque el contrario existe y se manifiesta.

5. El coro de críos tiene una importancia visible en la obra: son los que deshacen el entuerto planteado, permitiendo a Simeón Julepe que recupere el dinero, pero aportan un toque entre cómico y tierno necesario para el desarrollo de la farsa, es un recurso dramático muy bien aprovechado, aunque de difícil resolución técnica para el Director de escena.

Cuantificación de los personajes en las escenas de la representación

<i>Situaciones dramáticas</i> ⇒ <i>Personajes</i>	1	2	3	4	5	6	7
La Encamada	I	I	I	I	I*	I*	
Simeón Julepe	I			I		I	
La Musa			I	I	I	I	
La Disa			I	I	I	I	
La Comadre				I	I	I	
Ludovina				I	I	I	
Pepe				I	I	I	
La Pingona					I	I	
Los críos				I	I		

Vieja del ataúd	I						I
El Orfeón (4)						I	
Anticlericalismo/Lo Religioso	I			I		I	
El Burujo	I	I		I	I**	I	
El gato/símbolos de muerte			I	I	I	I	I
La rosa de papel					I	I	

- Ya como cadáver, como difunta, por tanto es un personaje pasivo.
- ** En las conversaciones de los personajes.

Se puede calcular la frecuencia relativa de los personajes de la obra, mediante un sencillo cálculo, midiendo la presencia de los mismos en las escenas de la obra, aplicando la siguiente fórmula:

$Q \text{ (personaje)} = \frac{n_i \text{ (número de escenas en que está presente el personaje)}}{n \text{ (número de escenas total que comprende la obra)}}$

Q1= La Encamada [como personaje+ cadáver presente+ alusiones de otros personajes] $6/7 = 0'8571\%$ de presencia.

Q2= Símbolos de muerte [el gato + corona + ataúd + cualquier alusión a muerte, entierro, velatorio, etc.] $5/7 = 0'7142\%$ de presencia.

Q3= El Burujo [el dinero de La difunta] $5/7 = 0'7142\%$ de presencia.

Q4= La Disa $4/7 = 0'5714\%$ de presencia.

Q5= La Musa $4/7 = 0'5714\%$ de presencia.

Q6= Lo anticlerical/lo religioso $3/7 = 0'4285\%$ de presencia.

Q7= La Comadre $3/7 = 0'4285\%$ de presencia.

Q8= Ludovina, la Mesonera. $3/7 = 0'4285\%$ de presencia.

Q9= Pepe, el tendero. $3/7 = 0'4285\%$ de presencia.

Q10= Simeón Julepe.	3/7=0'4285% de presencia.
Q11= El coro de los críos	2/7= 0'2857% de presencia.
Q12= La rosa de papel	2/7 =0'2857% de presencia.
Q13= La Pingona	2/7 =0'2857% de presencia.
Q14= La vieja con ataúd y fuera de escena	2/7 = 0'2857% de presencia.
Q15= El Orfeón (4 amigos)	1/7= 0'1428% de presencia.

Las conclusiones que se pueden sacar a partir de estos datos son varias:

1.- Que en la obra, la presencia de los símbolos de muerte son determinantes, puesto que su presencia es constante, en una proporción mucho mayor que en las obras anteriormente estudiadas, por ejemplo *Ligazón* y *La cabeza del Bautista*, en las que aparece siempre al final, aunque no de una forma sorprendente, sino como resultado de una cadena proléptica en la cual se *avisa* puntualmente de cuál va a ser el final probable de la fábula, en una especie de profecía auto cumplida. En el caso de *la rosa de papel*, desde el principio la muerte está presente en escena: la agonía de Floriana, el gato como ángel fantasmal anunciador, la reiterada petición de la Sacramentos y la Extremaunción, la propia muerte de Floriana, el velatorio, los velones, el ataúd, la corona, y al final, la rosa de papel. La propia Floriana es un actante de doble símbolo, pues es la muerte próxima personificada, y la avaricia final. En este punto cabe reseñar que este personaje permanece constantemente en escena (salvo en la escena final complementaria, aunque ahí también hay un signo inequívoco de muerte: la vieja que porta el ataúd), y que la presencia de la muerte es tan absoluta en esta obra que se podría calificar de *farsa macabra*.

2.- La importancia del dinero [la avaricia] en todo el proceso de la obra, convirtiéndose en el motor dramático de la misma. Floriana es un actante de doble signo, convirtiéndose tanto en un símbolo de muerte como de avaricia. Lo que presenta al principio de la obra, el burujo del dinero, su hucha, contrasta con el pobre camastro en el que expira (no puede morir en una cama decente), la casa-herrería como unidad familiar que no separa el taller del hogar, con los ruidos fuertes (justo el comienzo de la obra) y los olores, además de los calores que transmite. Los niños están en un aparte, en el fayado, que podría ser algo habitual en las casas populares gallegas, es el sitio más alejado del suelo húmedo, pero también, por su condición de soporte del techo de la casa, un lugar frío, y con mal techado, también un sitio poco

saludable. Llama la atención que no tengan un cuarto compartido común en la planta baja. Por todo ello la avaricia de Floriana es más patente, pues malviven en la miseria a pesar de tener una importante cantidad de dinero. De hecho, la muerte de Floriana es interpretada por ella misma como el resultado de *¡Tantos trabajos para juntarlos! ¡Tantas mojaduras por esos caminos! ¡La vida me cuestan!* (pág. 61). A partir del momento en que Floriana descubre la existencia de estos ahorros, se produce una reacción codiciosa en su marido y en sus vecinos (revestida de curiosidad) que termina siendo el motor dramático de la obra.

3.- Como ya se veía en el análisis cuantificador por situaciones dramáticas, es una obra coral, mucho más que las anteriores, donde aparecen los vecinos en mayor o menor grado de importancia, de tal forma que la Musa y la Disa son personajes secundarios de amplia presencia, pero en alguna escena ceden el protagonismo verbal a la Comadre y a la Vieja pingona. La coralidad de esta obra acentúa su realismo y su comicidad, pues guarda un relativo parecido con el *gracioso* del teatro clásico: son personas iletradas, del pueblo, muy llanas y con buena voluntad, pero también con astucia y algo de malicia, que se convierten en parte imprescindible de la propia obra para que los personajes principales puedan desarrollarse en la misma, sobre todo Simeón Julepe, que necesita tener siempre un *público*, además del público verdadero.

6. El análisis cuantificador por escenas no refleja la importancia de los símbolos principales de la obra, comenzando por Simeón Julepe, con su discurso anticlerical, sus acciones chuscas –como el canto de *La Marsellesa*, acompañado de su orfeón, los amigos de toda la vida-. Julepe es la pieza cómica por excelencia de la obra, el contrapunto al drama que se cierne sobre esa familia destruida por la muerte. Su discurso anticlerical, tan opuesto a la beatería de su mujer y las vecinas se convierte en un recurso de comicidad de primer orden. Él es la farsa con su discurso político, sus acciones éticas, su codicia, la falta de apego a su mujer, la hipocresía que muestra a su muerte y la borrachera permanente. A pesar de que aparece y desaparece alternativamente en escena, su papel de contraste es vital para la misma, siendo el verdadero protagonista de la última escena del texto dramático, sexta de la representación, y el catalizador de toda la acción dramática.

4. Tampoco el análisis cuantificador tiene en cuenta la importancia de dos actantes más: el coro de críos y la rosa de papel. El coro de críos apenas tiene intervención en la obra, pero además de crear ese ambiente familiar que conseguiría

convertir a la obra en un drama, su papel puntual es el de *desfacedor de entuertos*, pues aportan el dato, fundamental, del escondite último del burujo. Por lo demás son una presencia agradable, realista, cómica, que el autor suprime a conveniencia (nadie se acuerda de ellos durante el incendio, ni siquiera el autor en la acotación). La rosa de papel tiene una presencia mayor en las escenas de la representación que en el texto dramático, convirtiéndose en un signo de vida que oculta la muerte. En la representación adquirirá un enorme valor simbólico, mucho más allá del planteado por el texto dramático, con la inclusión de una serie de acciones dramáticas nuevas, como son la ofrenda de dicha rosa de papel por Simeón Julepe en la escena de transición anterior a la representación del texto dramático, convirtiéndose en un símbolo de amor; la sustracción de dicho símbolo al comienzo de la primera escena por parte de ese personaje siniestro, enigmático, de la vieja portador del ataúd, que en este punto envuelve el rostro en una máscara de vendas; su aparición como adorno, hacia el final de la obra, y la atracción fatal que ejerce sobre un Simeón Julepe excesivamente *achispado* que provoca la manipulación tan torpe del cadáver de Floriana por parte de su marido, con intenciones necrófilas, de tal manera que la rosa de papel, por estar hecha de este material tan combustible, se convierte en el texto dramático, en el elemento propagador del devastador incendio final, de la pira purificadora; aunque en el texto espectacular, en la representación en sí, no aparezca tan clara esta relación.

6. CONCLUSIONES FINALES.

De acuerdo con lo planteado al principio de este trabajo de investigación, una vez efectuado el mismo es el momento de recapacitar, valorar lo realizado y ponerlo en relación con los objetivos planteados inicialmente. Comencemos por una de las cuestiones, de carácter teórico, a la que se aplica la práctica del análisis realizado:

6.1.- Texto dramático vs. Texto espectacular.

En el comienzo de esta tesis se planteaba la dicotomía texto dramático vs texto espectacular, haciéndose eco de esa larga disputa, basada sobre todo en posturas semióticas, en las que unos autores, como Anne Ubersfeld concedían la primacía del estudio al texto dramático, por su carácter de inmutabilidad, fijación, y porque contiene, en esencia, todo lo que es la obra de teatro; otros autores proponían figuras intermedias de análisis, como el guión del director de escena (Porcházka), o el para-texto (Thomasseau), y algunos manifestaban un sentir distinto, y preconizaban la primacía del texto espectacular, unos de forma muy visceral, como ocurre en el caso de Antonin Artaud, y otros, como García Barrientos, de una manera más equilibrada, integrando el texto dramático en el texto espectacular, en el decurso de una larga y provechosa investigación por los lenguajes espectaculares, incluyendo el circo, los toros, y, por supuesto, el cinematógrafo.

Junto a esto, la mayoría de los autores estudiados preconizan una postura intermedia, como Kowzan, que propugna un análisis semiológico de la representación utilizando los medios audiovisuales necesarios, o de clara concordia y valoración de ambos textos, como es el caso de Bobes Naves que no se plantea entre el texto dramático y el texto espectacular una relación dialéctica de exclusión, sino de integración. A raíz de esta exposición, el objeto de este análisis era aplicar el método propuesto por Kowzan en 1970 centrándose en trece elementos: la palabra, el tono, la mímica, el gesto, el movimiento, el maquillaje, el peinado y el traje, que afectan directamente al personaje; y los accesorios, el decorado, la iluminación, la música y el sonido, que están relacionados con elementos escénicos exógenos al personaje. Sobre estos trece elementos planea el tiempo y el espacio, como las grandes coordenadas en las que se ubican los actantes: personajes y escenografía.

El análisis realizado se ha centrado tanto en el texto dramático como en el texto espectacular, con la finalidad de establecer comparaciones, y conocer la pertinencia de uno y otro elemento en los análisis teatrales. La conclusión, con respecto a este punto, es que ambos deben ser objeto del mismo modelo de análisis, pues el texto dramático, sin el texto espectacular, queda en un análisis literario, en el que se podrían aplicar los mismos criterios que para la poesía y la prosa, presentándose como una potencialidad a desarrollar en escena, y sujeta a tantas posibilidades como lectores haya. Es un intento fallido de teatro, pues lo contiene por completo, como afirmaban algunos autores estudiados, como Ubersfeld, pero no es teatro, solo un pretexto teatral, una propuesta de teatralidad no realizada. Igualmente, si sólo nos centramos en el texto espectacular, no cabe duda que podemos encontrar tantas versiones realizadas sobre un mismo texto dramático que corremos el riesgo de distanciarnos del punto de

partida y del mensaje que el autor dramático -que rara vez coincide con ser, además, el director de escena -, quiso transmitirnos en su creación.

Por lo tanto, ¿Qué lugar ocupa el texto dramático en el método de análisis preconizado por Kowzan? Desde nuestro punto de vista el método analítico debe aplicarse por igual, con los mismo parámetros, al texto dramático y al texto espectacular. Es cierto que es mucho más interesante el análisis del texto espectacular, por la aparición de múltiples lenguajes –la *polifonía informacional* de la que hablaba Barthes- la mayoría de ellos complementarios e implementadores del texto dramático, que analizar sólo el texto dramático, pero tras el análisis realizado hemos podido comprobar la simbiosis que anima a ambos: el texto dramático sería como el esqueleto en el que apoyamos los diversos órganos que generan los elementos multidisciplinares incidentes en la representación; igual que un esqueleto determina aspectos básicos de una persona: la altura, la longitud de sus miembros, la forma del cuerpo, la proporción, y que luego la masa muscular y los órganos se apoyan en ese esqueleto rellenando de muy distintas maneras cada cuerpo en particular, y que en un mismo cuerpo estas partes blandas son susceptibles de modificación en peso, tamaño y firmeza, pero que conforman un todo con el esqueleto; así, en la aplicación del método analítico de Kowzan a esta obra de Valle-Inclán en particular se pone de manifiesto la profunda imbricación de ambos textos, y las relaciones de dependencia que se generan, en ambos sentidos, pues el texto espectacular sin tener en cuenta el texto dramático no es más que pura improvisación, y el texto dramático sin su realización en escena, no es teatro. Esto queda muy bien expresado en el concepto de *solidaridad* entre los elementos del plano textual y los del plano escénico en el corpus teórico de Jansen.

La aplicación de los parámetros de análisis de Kowzan al texto dramático de Valle-Inclán y al texto espectacular desarrollado por José Luis Gómez, en el teatro de la Abadía marcan profundas similitudes, y profundas diferencias, pero que, gracias a ser aplicado el método a ambos textos, se ponen de manifiesto. Así, el texto dramático contiene todo el sentido de la obra, esa lúdica y jocosa manera de afrontar la vida, lastrados los seres humanos por dos pecados capitales muy ligados a la supervivencia: la avaricia, el acaparar dinero como quien retiene lo necesario para los avatares que vendrán, pero de una forma desmedida; y la lujuria, el Eros, el instinto básico, el de procreación, para la supervivencia de la especie. A pesar de ser componentes básicos de todos los seres vivos, es la desmesura, la extremosidad de su vivencia la que les convierte en pecado, pues atenta contra lo social, contra los otros, en el caso de la avaricia; y la lujuria, llevada hasta sus últimos extremos, desgobierna la vida de los hombres, los embrutece y anula su sentido común. Por eso, es lógica la muerte como resultado del pecado, pues rompe esa visión cristalina de la naturaleza a la que alude el autor en *la Lámpara maravillosa*: “*Es la intuición un divino cristal, y lo quebró el pecado.*” Pero es en esa comparación con el texto espectacular cuando vemos como en éste no se han limitado a reproducir la fábula implícita en el texto dramático, sino que han reinterpretado las didascalias del texto dramático, las acotaciones, tan jugosas en Valle-Inclán, para suplementarlas y desarrollarlas en escena con una ampliación de las situaciones dramáticas, y la inclusión de una escena inicial, otra final y dos de transición, entre la primera y la segunda obra, entre *Ligazón* y *La cabeza del Bautista*, y posteriormente, entre ésta y *La rosa de papel*, que logran presentar el *Retablo* como un auténtico conjunto, muchos más cohesionado y coherente que la presentación en el texto dramático de cinco obras parejas, con un mensaje compartido y un ambiente

parecido, pero al fin y al cabo, cinco obras aisladas, completamente autónomas que repiten el mensaje, pero que no lo modulan como una unidad, cosa que sí ocurre en el texto espectacular por la acertada dirección de escena y la inclusión de escenas de transición que remiten a un mensaje único, del cual las obras son exposiciones distintas, pero comunes en lo esencial, presentando el mensaje inequívoco del autor.

6.2.- Validez del método analítico de Kowzan.

La utilización del método analítico de Kowzan es pertinente, tanto para analizar el texto dramático, como el espectacular. No son demasiados ítems, son claros, se pueden aplicar sin complicaciones y en la comparación se aprecia la potencialidad del texto dramático, y el grado de adecuación, distorsión, o transgresión de la puesta en escena, denotando los aspectos del mensaje del texto dramático que se han querido potenciar, cómo, y cuál es el resultado final, incorporando lo que el propio Kowzan preconizaba: análisis semiológico y utilización de los medios audiovisuales para el análisis espectacular. Ahora bien, como ya vienen insistiendo los autores estudiados, queda el complejo problema de la unidad de teatralidad, y el problema práctico de la sistematización de los ítems del análisis propuesto por Kazán. Algunos ítems deberían ser desglosados taxonómicamente, como el *tono*, la *mímica*, la *gestualidad* y el *movimiento*, además de establecer nítidamente las fronteras entre unos y otros, pues la *palabra* y el *tono* son consecuencia éste de aquélla, y la diferencia entre *mímica* y *gesto* no queda clara, pues parecen subdivisiones de categorías generales –*mímica*- a categorías particulares –*gesto*-. Muy interesante son los apartados de *maquillaje*, *peinado* y *traje*, aunque el primero es difícil de apreciar en una grabación que no

incluya primeros planos. La *iluminación* es un aspecto técnico que debe ser tratado desde ese punto de vista, y también desde la fotografía. Tal vez los más claros sean la *música*, y el *sonido*, pero el primero también exige una categorización a partir de profundos conocimientos musicales. El problema de los trece puntos del análisis de Kowzan es que sirviendo a un único propósito –el del análisis de la representación– son mundo interdisciplinarios que exigirían especialistas en estos campos –un filólogo, un experto en lenguaje corporal (donde podrían entrar desde médicos y fisioterapeutas a mimos y bailarines), un estilista, un fotógrafo, un músico, un físico, un filósofo y un psicoanalista, para poder interpretar correctamente todos los signos utilizados, y comprender el mecanismo que convierte a la representación en una caja de resonancia del mensaje del texto dramático, elaborando una taxonomía adecuada para cada ítem. Esto parece descalificar el método analítico de Kowzan, pero la conclusión es justamente la contraria: es un método válido, objetivo, multidisciplinar como el propio teatro, pero necesita un desarrollo mayor, no exactamente ampliarlo, sino profundizar en los ítems y establecer categorizaciones para cada uno de ellos que pudieran ser válidas para cualquier obra estudiada.

6.3. Otros métodos cuantificadores: situaciones dramáticas y en escenas.

Además del método analítico de Kowzan se planteó la realización de un método cuantificador de la presencia de actantes en las situaciones dramáticas planteadas en las escenas y en las escenas mismas. La forma de cuantificación resultó muy sencilla, al dividir la presencia de un actante cualquiera con respecto al número total de situaciones dramáticas o escenas. En los dos casos los resultados no fueron iguales,

siendo mucho más significativos los realizados por situaciones dramáticas, pues en el conjunto de una obra, al ser una subdivisión más profunda del tiempo total de representación, refleja mejor la participación e importancia de un personaje. De esta manera, la cuantificación por situaciones dramáticas sí que aporta la verdadera importancia de cada actante, y permite detectar la importancia que cada uno cobra en relación con la obra entera. En cambio, en el caso de las escenas, que agrupan varias situaciones dramáticas, la presencia de pocas escenas en obras de corta duración desemboca en datos no representativos acerca de la importancia de un actante determinado por su presencia en un número de escenas determinadas. Este método cuantificador suele reflejar convenientemente la importancia de cada actante, pero no siempre son los resultados cuantificadores los que determinan el valor simbólico de un actante. Por ejemplo, en el caso de *la rosa de papel* podríamos decir que el personaje principal, el que está presente, y de cuerpo presente, en todas las escenas es Floriana, la Encamada, lo que nos llevaría a pensar que es la protagonista indiscutible de la obra, pero en la realidad, el personaje de Simeón Julepe es mucho más rico, con más registros que el de Floriana, y se erige en protagonista indiscutible en la última escena. El método cuantificador no aprecia la importancia de este personaje, pues Simeón Julepe no hace más que salir y entrar en la casa, y con solo tres escenas domina sobre las seis completas de la representación. Pensemos además en otras obras bien conocidas, como *La casa de Bernarda Alba*, donde Pepe, el Romano, es un catalizador fantasma, un personaje que está en boca de todas, pero en ningún lugar del escenario; o en *El Tartufo*, de Molière, que siendo el protagonista de la obra no aparece hasta el tercer acto. En la propia obra mencionada, *La rosa de papel*, su nombre alude a un actante que apenas aparece en el texto dramático, solo en las dos últimas escenas, y

que en la representación se le ha dado un protagonismo mucho mayor, pero, de todas maneras su presencia es escasa. Es un símbolo, como el burujo del dinero que resulta ser el catalizador de toda la obra, a pesar de su condición inanimada y pasiva, pero símbolo de la avaricia que despierta la codicia del viudo y de gran parte de sus vecinos. El método cuantificador necesita completarse con otros indicadores, como, por ejemplo, el número de diálogos de cada personaje articula en las escenas de la obra; Jansen ya apuntaba, además de la cuantificación de un personaje en las situaciones dramáticas en las que aparece como método de análisis teatral, la cuantificación de réplicas que le corresponden a cada actante como parte complementaria del mismo método. Queda también sin realizar, ni resolver, la importancia de las frases, la búsqueda de las palabras claves en el discurso que interpretan y desencadenan las situaciones; y sobre todo, una cuantificación simbólica, que permita identificar cuáles son los actantes desencadenantes de la fábula de la obra, de sus embrollos y soluciones.

6.4.- La necesidad de un análisis simbólico y psicoanalítico.

La necesidad de un método cuantificador simbólico entra dentro de la Filosofía, el Arte y el Psicoanálisis, y desde esos tres puntos debería acometerse una taxonomía simbólica, pues a estos tres saberes afecta la interpretación del símbolo. Todo obra de Arte, y el Teatro lo es, tiene una naturaleza simbólica, pues si solo fuera denotativa, no sería Arte, Teatro, sino una mera exposición objetiva y anodina. Y dudo mucho que en una exposición sobre cualquier tema, por poco interesante y polémico que sea el tema, no exista una connotación simbólica tanto en el contenido, como en la forma de exposición. El Teatro no es solo divertimento, es mucho más, y también eso, teatro,

pero lo que le hace llegar al corazón de los espectadores es su función simbólica, la creación en la mente del habitante de la Cuarta Pared, de una dimensión humana compleja, sugestiva y connotativa, en el que el espectador se puede ver reflejado. Esta función de espejo, aplicable, sobre todo, al Teatro más realista y costumbrista, está presente en todo el proceso de representación teatral, y tiene que ver más con los sentimientos que con la razón. El ser humano es un ser sentimental, y la impresión que causa el Teatro en el espectador apunta más al corazón que a la cabeza, incluso en el teatro del absurdo, el mimo o el teatro de improvisación. ¿Cómo desentrañar la impresión, el efecto que causa el teatro en el espectador?: profundizando en la simbología que transmite, en ese mundo de las ideas que transgrede nuestra piel hasta los sentimientos.

6.5.- Sobre el uso de registros fílmicos para analizar el texto espectacular.

Se ha hablado mucho de la validez o no de los registros filmados para analizar el texto espectacular, y debo decir que en este caso concreto ha sido imprescindible para poderlo realizar, siguiendo, además, las recomendaciones del propio Kowzan para analizar texto y espectáculo, y las de García Barrientos para la fijación de textos espectaculares con el propósito de analizarlos. Es cierto que el cine, la televisión utilizan un lenguaje específico con unos códigos propios, y que una filmación *profesional* de una obra de teatro supone la mezcla de lenguajes distintos para un resultado híbrido entre el teatro y la cinematografía, pero en el caso que nos ocupa, en este estudio sobre el análisis del texto espectacular, la filmación utilizada no solo ha resultado imprescindible, sino que la ausencia de código cinematográfico, su carácter de imagen física (con algún uso esporádico del zoom), de grabación improvisada y

natural, efectuada siempre desde el mismo punto y ángulo, con una sola cámara, sin lentes especiales, resulta una mirada objetiva, muy parecida a la que tuviera cualquier espectador en la sala. ¿Deberían ser así las grabaciones para el análisis de la obra de teatro? Creo que sí en líneas generales, pero sería muy conveniente utilizar dos cámaras, dos procesos de filmación, en el cual una fuera un ojo impenitente, sin uso de ninguna posibilidad técnica distinta a un ojo humano, sólo cámara, sólo ojo, sólo un punto de vista y un ángulo horizontal medio; mientras que la otra cámara podría colocarse en algún lugar lateral del escenario y ofrecer primeros planos de los actores intervinientes, para poder observar mejor aspectos como el maquillaje, el peinado y el gesto. Por otra parte tampoco sería desdeñable una tercera cámara, orientada solo hacia el público que reflejase el efecto de los distintos efectos de la representación en él, dotándole de la importancia que tiene en la representación, para analizar y delimitar esa oposición Actor/ Público de la que habla García Barrientos. La sincronización de las tres cámaras nos permitiría seguir con toda fidelidad una representación determinada, aunque su reflejo en el método analítico de Kowzan tendría que incluir un decimocuarto elemento que sería *el público*.

6.6.- El Espacio y el Tiempo

Son parámetros del análisis representativo de Kowzan que planean sobre todo el proceso y que debería profundizarse en ellos. Ya Kowzan señaló la importancia del análisis del tiempo, el espacio y el personaje y la necesidad de sistematización de un análisis más complejo del hecho teatral. De la dos magnitudes, Michael Corvin

presenta interesantes hallazgos en relación al espacio, al que adjudica un papel determinante en la construcción de la obra, pero el tiempo parece el gran olvidado, entre otras cosas por ser una magnitud de la Física cuya simbología es compleja, pero que, en el caso de análisis del texto espectacular, podría estar más ligada al concepto de *tempo* musical, que al concepto meramente físico. En todo caso es una de las magnitudes que más dificultades ha planteado en el análisis, pues al contrario que el espacio no presenta una dimensión física fácilmente perceptible, pero, sin embargo, su presencia es constante, y encierra una fuerte dimensión simbólica. La mejor conexión tiempo-representación que hemos hallado en este análisis es la alteración coordinada que sucede en el último acto de *la rosa de papel*, allí, como aparecía en la obra del Joglars, *Daaaaaali*, la mímica de los actores marca (con su efecto a cámara lenta) un tiempo distinto para el espectador y para los actantes. En el caso de la obra del grupo catalán era aún más notable, pues un personaje, la enfermera que atendía a Dalí en su agonía final, proyectaba, a través de un ejercicio mímico extraordinario, un tiempo distinto al que se representaba en el resto de la escena, lo que significa que el espectador asistía a tres tiempos en el mismo instante: el suyo propio, de contemplación de un texto espectacular; el de la enfermera, que representaba el presente, ese espacio lento de una agonía interminable; y el de los recuerdos del propio agonizante, el pintor Dalí, que se proyectaba en el resto del escenario con la inmediatez de lo que acaba de suceder. Al final de *La cabeza del Bautista*, durante el asesinato del Jándalo, también se produce una alteración temporal similar. El tiempo aparece ligado a la música, al sonido, a la iluminación y a la mímica, , pues se convierte en uno de los parámetros importantes cuyo estudio es necesario abordar, y que, junto con el espacio, deben alcanzar ese punto vertebrador fundamental de la obra escénica

que ya les concede Kowzan al aplicarlos a los otros trece ítems de su propio análisis. Tanto el espacio, como el tiempo son dos magnitudes físicas, pero que en la representación teatral adquieren una naturaleza simbólica. Es desde el simbolismo como el espectador percibe toda la obra y todos los elementos, pues en el juego de la cuarta pared, se representa para alguien, aunque el juego teatral consiste en vivir la acción sobre el escenario obviando la presencia de cientos de *voyeurs* aficionados que juzgan, asienten o niegan, lo que la realidad sobre las tablas les permite ver. Ese simbolismo, su reconocimiento y lectura es esencial para el hecho teatral, cuyos inicios están tan ligados a las representaciones litúrgicas. Es desde ese simbolismo como deben interpretarse los elementos propuestos por Kowzan, especialmente el tiempo y el espacio, que engloban a los otros elementos estudiados, y por eso es necesario una taxonomía simbólica de los signos teatrales.

Queda, pues, mucho trabajo por realizar en cuanto a la aplicación de un método analítico semiológico sistemático aplicable al Teatro, entendido éste como la fusión solidaria del plano textual y del plano escénico, tal y como lo concibe Jansen. Está abierta, pues, una dimensión teatral tan profunda que recuerda a un universo entero.

UTILIZADA

ABAD, Francisco: *Literatura e Historia de las mentalidades*. Madrid, Cátedra, 1987.

ABAD, Francisco: *Diccionario de Lingüística de la Escuela Española*, Madrid, Gredos, 1986.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel [de]: *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1982.

ALBERCA, Manuel: *La espada y la palabra*, Barcelona, Tusquets, 2015.

ALONSO, Eduardo: “Tragedia de Tierras de Salnés”, Vilanova de Arousa, *Cuadrante* 10. Xaneiro 2005, p. 81-89.

ÁLVAREZ MENÉNDEZ, Rosa Ana: *Sistema de signos no verbales en los esperpentos: análisis semiológico*, Oviedo, Kassel- Edition Reichenberger, 1998.¶

ÁLVAREZ SANAGUSTIN, Alberto: “La construcción de los personajes”, En *Teatro: textos comentados. La rosa de papel de D. Ramón del Valle- Inclán*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1982.

ARISTÓTELES / HORACIO: *Artes Poéticas* (edición bilingüe de Aníbal González), Madrid, Taurus, 1987.

ARTAUD, Antonin: “La puesta en escena y la metafísica” en *El teatro y su doble*. Barcelona, Ehdasa, 1978.

ASZYK, Úrsula: “Valle-Inclán-Witkiewicz- Artaud: La teoría del esperpento a la luz de las teorías del teatro puro y del teatro de la crueldad”, En *Valle- Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán*, Bellaterra, del 16 al 20 de noviembre de 1992. AZNAR SOLER, Manuel y RODRÍGUEZ; Juan, editores, Barcelona, Servei de Publicacions, 1995.

AZNAR SOLER, Manuel: *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907- 1936)*. Barcelona, Imprenta Maideu-Ripoll, 1992.

A.A.V.V. (TALENS, Jenaro; ROMERA CASTILLO, José; TORDERA SAEZ, Antonio; HERNÁNDEZ ESTEVE, Vicente): *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1988.

A.A.V.V.: *II Simposio Internacional de Semiótica, Lo cotidiano y lo teatral (Actas)*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1988, dos volúmenes.

A.A.V.V.: *Investigaciones semióticas III, retórica y lenguajes (Actas del III Simposio Internacional)*, Madrid, 1988, dos volúmenes.

A.A.V.V.: *Formas carnales en el arte y la literatura*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1989.

A.A.V.V. (Coordinador: ROMERA CASTILLO; José): *La literatura como signo*, Madrid, Playor, 1981.

A.A.V.V. (Coordinador: DÍEZ BORQUE, José María): *Historia de la literatura española*, Madrid, Taurus, Vol. IV (siglo XX), 1980.

“AVARICIA, LUJURIA Y MUERTE: Ligazón, La cabeza del Bautista y La rosa de papel”, Programa de mano del Centro Dramático Nacional, Departamento de Actividades Culturales y Educativas, Madrid, 2009.

BAAMONDE TRAVESO, Gloria: “El teatro de Valle-Inclán: breve estudio de *La cabeza del Bautista*”, editado en la revista *Archivum*, Vol. 31-32, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1981.

BARBEÍTO, Clara Luisa: *Épica y tragedia en la obra de Valle Inclán*, Madrid, Editorial Fundamento, 1985.

BOBES NAVES, María del Carmen: *La semiótica como teoría lingüística*, Madrid, Gredos, 1979.

BOBES NAVES, María del Carmen: “Posibilidades de una semiología del teatro”. En *Estudios humanísticos*, nº 3, Universidad de León. Facultad de Filosofía y Letras , 1981.

BOBES NAVES, María del Carmen y otros. “Teatro: textos comentados. La rosa de papel de D. Ramón del Valle- Inclán”, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1982.

BOBES NAVES, María del Carmen :*Teoría del Teatro*, Madrid, Arco-Libros , 1997.

BOBES NAVES, María del Carmen: *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco-Libros, 1997.

BOBES NAVES, María del Carmen: “El proceso de transducción escénica”, en *Dialogía*, Instituto de estudios Mijail Bajtin, nº 1, Perú, 2006.

BONILLA CERREZO, Rafael: "Salomé danza ante los tetrarcas modernistas: Valle-Inclán y Castelao, plástica, caricatura y cine en un mito de Wilde", en la revista *Analecta Malacitana*, XXVI, 1, pp. 159-179, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2003.

BOREL, Jean-Paul: "The puppet show (*Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*)", En *Ramón del Valle-Inclán. An appraisal of his life and Work*, New York, Las Américas Publishing Co., 1968, p. 563-571.

BOREL, Jean-Paul: "El embrujado y el mundo trágico de lo imposible", En *Ramón del Valle-Inclán. An appraisal of his life and Works*, New York, Las Américas Publishing Co., 1968, p. 567-571.☐

BOUDREAU, Harold L. "La creación de *Sacrilegio*". En *Suma Valleincliniana*. GABRIELE, John P., editor, Barcelona, *Anthropos*, 1992, Santiago de Compostela. Consorcio de la Ciudad de Santiago de Compostela, 1992, p. 351-363.

☐BUERO VALLEJO, Antonio. "De rodillas, en pie, en el aire" (Sobre el autor y sus personajes en el teatro de Valle-Inclán). En *Revista de Occidente*, tomo XV (segunda época), Madrid; Octubre, Noviembre y Diciembre, 1966, p. 132-145.

BUERO VALLEJO, Antonio: *Tres maestros ante el público (Valle-Inclán, Velázquez, Lorca)*, Madrid, Alianza Editorial, 1973.

CABAÑAS VACAS, Pilar: "Teoría de los géneros dramáticos en Ramón del Valle-Inclán", en la revista *Ínsula* 531, Madrid, marzo 1991, p.16-17.

. CABAÑAS VACAS, Pilar: *Teoría y práctica de los géneros dramáticos en Ramón del Valle-Inclán (1899-1920)*. Sada, A Coruña, Ediciós do Castro, 1995.☐

CARO BAROJA, Julio: *Teatro Popular y Magia*, Madrid, editorial Revista de Occidente, 1974.

CASARES, Julio: *Diccionario ideológico de la lengua española (2ª Edición)*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1988.

CLANCIER, Anne: *Psicoanálisis, Literatura, Crítica*, Madrid, Cátedra, 1973.

CANOA GALIANA, Joaquina: "Valle-Inclán y Maeterlinck: Teatro de marionetas". En *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán*. (Bellaterra, del 16 al 20 de noviembre de 1992). AZNAR SOLER, Manuel y RODRÍGUEZ, Juan, editores. Barcelona, Servei de Publicacions, 1995, p. 147-155.

☐CARDONA, Rodolfo: "Peleles y sombras: autos y melodramas". En *Leer a Valle-Inclán en 1986*. Revista *Hispanística XX*. Centre d' Etudes et de Recherches Hispaniques du XXe. Siecle, Dijon, Université de Dijon, 1987, p. 173- 191.

CARDONA, Rodolfo: "El esperpento como género". Madrid, *Ínsula* 531, marzo 1991, p. 20-22.

CARDONA, Rodolfo y ZAHAREAS, Anthony: *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Madrid, Editorial Castalia, 1970.

CARDONA, Rodolfo y ZAHAREAS, Anthony: *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Segunda edición corregida y aumentada, Madrid, Castalia, 1982.

CASARES, Julio: *Crítica profana. Valle-Inclán, 'Azorín', Ricardo León*. Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1964.

CASALDUERO, Joaquín: *Elementos funcionales en las 'Sonatas' del Valle-Inclán*. Madrid, Editorial Gredos, 1973.

CELA TRULOCK, Camilo José: *Cuatro figuras del 98 y otros retratos y ensayos españoles*. Barcelona, AEDOS, 1961.

CHARLÍN PÉREZ, Francisco Xavier: "Onomástica vilanovesa na obra de tema galego de Valle-Inclán". *Cuadrante* No. 0 (Revista Cultural de la Asociación de Amigos de Valle-Inclán). Vilanova de Arousa, Gráficas Salnés, S.L., 2000, p. 50-60.

CHARLÍN PÉREZ, Francisco Xavier: "A lingua galega na obra de Valle-Inclán: denominacións e interferencias lingüísticas". *Cuadrante* No. 3 (Revista Cultural de la Asociación de Amigos de Valle-Inclán). Vilanova de Arousa, Gráficas Salnés, S.L., Xullo 2001, p. 13-49.

CORVIN, Michael: "Contribution á l'analyse de l'espace scénique dans le théâtre contemporaine". *Travail théâtral*, 22, 1976 (62-80). (Trad. del francés: Jesús G. Maestro). También en BOBES NAVES, C. : *Teoría del Teatro*, Madrid, Arco-Libros, 1997, págs. (201-228).

DOLL, Eileen J: "Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte y la crítica". En *Valle-Inclán, hoy. Estudios críticos y biográficos*. Leda Schiavo, editora, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1993, p. 88-94.

DOMENECH, Ricardo: *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Madrid, Espasa Calpe (Austral, 170), 1990.

DOMÉNECH, Ricardo: "Valle-Inclán, aquí y ahora". Programa de mano del montaje del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, de Valle-Inclán, realizado por el Teatro de la Abadía. Madrid, 1995.

DORT, Bernard. "Condición sociológica de la puesta en escena teatral" (Capítulo 10). En: Barthes, Roland y otros. *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura*. Traducción de R. de la Iglesia, Barcelona, Martínez Roca, S. A., 1977, p. 174-190.

DOUGHERTY, Dru.: "Valle-Inclán y la farsa". *Ínsula* 531, marzo 1991, p.17-18.

DOUGHERTY, Dru. y VILCHES DE FRUTOS, María Francisca: "Valle-Inclán y el teatro de su época: La recepción en Madrid de *La cabeza del Bautista*". En *Valle-Inclán, hoy. Estudios críticos y biográficos*. Leda Schiavo, editora. Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares (Imprime Gráficas ALGORAN), 1993, p. 63-70.

DURÁN, Manuel: "Notas sobre la poesía de Valle Inclán y el Modernismo carnavalizado". En *Valle-Inclán. Nueva valoración de su obra. (Estudios críticos en el cincuentenario de su muerte)*. Clara Luisa Barbeito, editora. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, S.A., 1988, p. 139- 150.☐

ECO, Humberto: *Como se hace una tesis*, Barcelona, Gedisa, 1977.

ECO, Umberto: *Los límites de la interpretación*. Traducción de Helena Lozano. Barcelona, Editorial Lumen, 1998.

ESTÉVEZ, Xavier: "Mirando os touros desde o Albeiro". En *Valle-Inclán 98 (Las galas del difunto, La cabeza del Bautista, Ligazón, El embrujado)*. Santiago de Compostela ,Publicación do IGAEM, 1998, p.30-35.

ESTEBAN, José: *Valle-Inclán y la bohemia*, Sevilla, Renacimiento, 2015.

ESTURO VELARDE, Juan Carlos: *La crueldad y el horror en el teatro de Valle- Inclán*. Sada, A Coruña. Edición do Castro, 1986.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor: *Vida y literatura de Valle-Inclán*. Madrid, Taurus, 1966.☐

FERNÁNDEZ MONTESINOS, José: "Modernismo, esperpentismo, o las dos evasiones". En Mainer, José Carlos: *Historia y crítica de la Literatura Española. Modernismo y 98*. Barcelona, Editorial Crítica, S. A. 1979, p. 298-303.

FERNÁNDEZ ROCA, José Ángel: "Las acotaciones del esperpento: de lo verbal a lo visual. Literatura y cine: perspectivas semióticas", en *Actas del I Simposio de la Asociación Galega de Semiótica* (A Coruña, 1995), Carlos J. Gómez Blanco (ed.), 1997, p. 201-211.

FILIPCZAK-GRYNBERG, Marek: "La arquitectura de la farsa valleinclaniana". En revista *Anales de la literatura española contemporánea*. Volumen 111, 2003, p. 711557-951581.

FLOECK, Wilfried: "De la parodia literaria a la formación de un nuevo género. Observaciones sobre los esperpentos de Valle-Inclán". En *Leer a Valle- Inclán en 1986*. Revista *Hispanística XX*. Centre d' Etudes et de Recherches Hispaniques du XXe. Siecle. Dijon, Université de Dijon, 1987,p. 153-171.

FRECHILLA DÍAZ, Emilio: "La fábula: estructuración funcional de sus elementos". En *Teatro: textos comentados. La rosa de papel de D. Ramón del Valle- Inclán*. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1982.

GARCÍA, Ángeles: "Las infinitas paredes del teatro de Gordon Craig", Madrid, *El País* (publicación impresa), 18/11/2009.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis: "Escritura/Actuación. Para una teoría del teatro". En *Segismundo*, 33-34, 1981 (9-50). También en BOBES NAVES, C.: *Teoría del Teatro*, Madrid, Arco-Libros, 1997 (253-294) .

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis: *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2007.

GARCÍA DE LA TORRE, José Manuel: "Sobre los galleguismos en la obra de Valle-Inclán". En *Letras de la España contemporánea. Homenaje a José Luis Varela*. Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995, p. 155-168.¶

GARCÍA GALLARÍN, Consuelo. *Léxico del 98*. Madrid, Editorial Complutense, 1998.

GARCÍA MAESTRO, Jesús: "Lo teatral y lo cotidiano", en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Semiótica: Miradas Semióticas*, México, UNAM, 2015.

GARCÍA-PELAYO, Manuel. "Sobre el mundo social en la literatura de Valle- Inclán". En *Revista de Occidente*, tomo XV (segunda época). Octubre, Noviembre y Diciembre, 1966. Madrid, 1966, p. 257-287.¶

GARROTE BERNAL, G: "Español en Red 9.0:¶e-bibliografía sobre el teatro de la Edad de Plata". *AnMal Electrónica*, 2011.

GIL ILDEFONSO, Manuel: *Valle-Inclán, Azorín y Baroja*. Madrid, Seminarios y Ediciones, 1975.¶

GILLESPIE, Gerald: "La rosa de papel". En *Ramón del Valle-Inclán. An appraisal of his*

life and Works. New York. Las Américas Publishing Co., 1968, p. 572-575.

GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar: "Valle-Inclán, más acá del medio siglo". En *Ramón del Valle-Inclán. Obras escogidas*. Madrid, Aguilar, 1967, p. 9-34.❏

GÓMEZ MARÍN, José Antonio. *La idea de sociedad en Valle-Inclán*. Madrid, Taurus, 1967.

GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis T: "El enigma de las palabras en *El embrujado*". En *Leer a Valle-Inclán en 1986*. Revista *Hispanística XX*. Centre d' Etudes et de Recherches Hispaniques du XXe. Siecle. Dijon, Université de Dijon, 1987, p. 149-152.

GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis T: *La ficción breve de Valle-Inclán*. Barcelona, Editorial Anthropos, 1990.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio. *El arte dramático de Valle-Inclán (Del decadentismo al expresionismo)*. New York. Las Américas Publishing Company, 1967.

GREENFIELD, Sumner M.: *Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático*. Madrid. Editorial Fundamentos, 1972.

GREENFIELD, Sumner M.: "Teatro sobre teatro: actorismo y teatralidad interior en Valle Inclán. A manera de prólogo". En *Valle-Inclán. Nueva valoración de su obra. (Estudios críticos en el cincuentenario de su muerte)*. Clara Luisa Barbeito, editora. Barcelona. Promociones y Publicaciones Universitarias, S.A., 1988, p. 205-216.❏

GRIFFITH, Malcolm.: "Theories of the grotesque" . En *Ramón del Valle-Inclán .Anappraisal of his life and Works*. New York. Las Américas Publishing Co., 1968,p. 483-492.❏

GUEDE OLIVA, Manuel: "Todo está en Valle" . En *Valle-Inclán 98 (Las galas del difunto, La cabeza del Bautista, Ligazón, El embrujado)*. Santiago de Compostela, Publicación do IGAEM, 1998, p.46-49.

GUERRERO, Obdulia. *Valle-Inclán y el novecientos*. Madrid, Editorial Magisterio Español, S.A., 1977.

HERNÁNDEZ LES, Juan A: "Valle-Inclán: La disparidad de lo trágico". *Cuadrante* No. 6 (Revista Cultural de la Asociación de Amigos de Valle- Inclán), Vilanova de Arousa. Gráficas Salnés, S.L., Xullo, 2004, p. 86-97.

HORMIGÓN, Juan Antonio: *Ramón del Valle-Inclán. La política, la cultura, el Realismo y el pueblo*. Barcelona, 1971.❏

HORMIGÓN, Juan Antonio: "El teatro de Valle-Inclán en el contexto europeo". En *Cuadrante* No.6 (Revista Cultural de la Asociación de Amigos de Valle-Inclán). Vilanova de Arousa, Gráficas Salnés, S.L., Xaneiro, 2003, p. 61-78.

IGLESIAS FEIJOO, Luis: "Introducción" . Edición crítica de *Divinas palabras. Tragicomedia de aldea*, de Ramón del Valle-Inclán. Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1991(a).

IGLESIAS FEIJOO, Luis: "El concepto de tragicomedia en Valle-Inclán". En *Ínsula* 531, marzo 1991(b), p. 18-20.

IGLESIAS FEIJOO, Luis: "Valle-Inclán e o teatro". En *Valle-Inclán 98 (Las galas del difunto, La cabeza del Bautista, Ligazón, El embrujado)*. Santiago de Compostela, Publicación do IGAEM. 1998, p. 83-136.

IGLESIAS SANTOS, Montserrat: *Canonización y público. El teatro de Valle-Inclán*. Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, Imprenta Universitaria, 1998.☐

ILIE, Paul: "The grotesque in Valle-Inclán. A monograph". En *Ramón del Valle-Inclán. An appraisal of his life and Works*. New York. Las Américas PublishingCo., 1968,p. 493-539.

INGARDEN, Roman: "Les fonctions du langage au théâtre", En *Poétique*, 8, 1971 (págs.. 531-538). (Trad. del francés: C. Bobes). También en BOBES NAVES, C. :*Teoría del Teatro*, Madrid, Arco Libros , 1997 (155-165) .

INSTITUTO DE CULTURA DE LA FUNDACIÓN MAPFRE: *Retrato y Autorretrato – tres generaciones de escritores españoles-*, Madrid, Artes Gráficas S.A., 2007.

JAKOBSON, Roman: *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1984.

JANSEN, Steen: "Esquisse d'une théorie de la forme dramatique", en *Langages, Linguistique et Littérature*, Dic. 1968 (71-93). (Trad. del francés: C. Bobes). También en BOBES NAVES, C. :*Teoría del Teatro*, Madrid, Arco-Libros , 1997 (167-200) .

JEREZ-FARRÁN, Carlos: "El carácter expresionista de la obra esperpéntica de Valle-Inclán". Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: www.cervantesvirtuai.com. Consultada a lo largo de junio de 2015.

JURISTO, Juan Ángel: "Valle-Inclán visto por su nieto". En *Cuarto Poder*, revista digital, 16/09/2015.

KING, Francis X.: *Witchcraft and Demonology*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1987.

KOWZAN, Tadeusz: "Le signe au théâtre. Introducción á la sémiologie de l'art du spectacle". En *Diogene*, 61. 1968 (59-90). (Trad. del francés: C. Bobes / Jesús G. Maestro). También en BOBES NAVES, C. :*Teoría del Teatro*, Madrid, Arco-Libros , 1997 págs. 122-153.

KOWZAN, Tadeusz: "La semiologie du théâtre: ving-trois siècles ou vingt deux ans?" . En *Diogene*, 149, 1990 (82-101). (Trad. del francés: C. Bobes). También en BOBES NAVES, C. :*Teoría del Teatro*, Madrid, Arco-Libros , 1997 págs. 231-252.

KOUBERSKAYA, Irina: Programa de mano de *Ligazón*, XXX Festival de Teatro "Ciudad de Palencia" 2009, Palencia, 2009.

LAVAUD, Jean-Marie. *El teatro en prosa de Valle-Inclán. (1899-1914)*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992.

LAZZARINI-DOSSIN, Muriel: "Esperpento y tragedia en el teatro de Valle-Inclán". En *Valle-Inclán Universal. La otra teatralidad. Actas del XII Congreso de Literatura Española Contemporánea*. Universidad de Málaga, 9 al 13 de noviembre de 1998. Cristóbal Cuevas García, editor. Imagrafi Impresores, 1999, p. 345-353.

LABOV, William: *Modelos sociolingüísticos*, Madrid, Cátedra, 1983

LEVY-DANIEL, Héctor: "Edward Gordon Craig, la Supermarioneta contra el actor". Texto incluido en el libro *Historia del actor II: del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*, compilado por Jorge Dubatti , Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2009.

LEWIS DE GALANES, Adriana: "El Retablo de Maese Valle-Inclán". Reprint from *Revista de Estudios Hispánicos*. Vol. III, No 1. Abril 1969, University Alabama Press (Printed in Spain).²

LIMA, Robert. *The Dramatic World of Valle-Inclán. (X-Death Throes)*. Chippenham, Wiltshire, Great Britain. Antony Rowe Ltd., 2003.³

LIMA, Robert: *Prismas oscuros, el ocultismo en el teatro hispánico*, Madrid, Fundamentos, 2010.

LITVAK, Lily: *El sendero del tigre (Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX. 1880-1913)*, Madrid, Taurus, 1986.

LLORENS, Eva. *Valle-Inclán y la plástica*. Madrid, Ediciones y Publicaciones de ínsula, 1975.

LÓPEZ, Emilio. *El arte dramático de Valle-Inclán (Del decadentismo al expresionismo)*. New York. Las Américas Publishing Company. New York, 1967.

LÓPEZ SANCHO, Lorenzo: Crónica periodística del estreno del *Retablo de la avaricia, la*

lujuria y la muerte en el teatro La Abadía, sala San Juan, de Madrid. Artículo publicado en *ABC*, el 15/02/1995, pág. 85.

MAIER, Carol. "Acercando la conciencia a la muerte: Hacia una definición ampliada de la estética de Valle-Inclán". En *Valle-Inclán. Nueva valoración de su obra. (Estudios críticos en el cincuentenario de su muerte)*. Clara Luisa Barbeito, editora. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, S.A., 1988, p. 125-136.

MANDIANES CASTRO, Manuel: "El mundo rural gallego de Valle-Inclán". En *Memoria 1985 del Museo de Pontevedra*. XL. Pontevedra, A.G. Portela, 1986, p. 147-157.

MARAVALL, José Antonio: "La imagen de la sociedad arcaica en Valle-Inclán". En *Revista de Occidente*, tomo XV (segunda época). Octubre, Noviembre y Diciembre, 1966. Madrid, 1966, p. 225-255.

MARTÍNEZ ARRIZABALAGA, Victoria: "La esperpentización de la realidad en *La cabeza del Bautista*. Melodrama para marionetas, de Ramón del Valle Inclán". En *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1998.

MCMAHON, Donna Marie. "The influence of de visual arts on the work of Ramon del Valle-Inclán and Rafael Alberti (7900-1936) (Spanish text)". En *A Dissertation in Romance Language*. Ann Arbor, Michigan. A Bell & Howell Information Company, 1993.

MESÉN SEQUIERA, Olga: *Lectura del Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte, de Ramón María del Valle-Inclán desde la poética retablística valleinclaniana*, Tesis doctoral para el grado de Magister Litterarum en Literatura Española, San José, Ciudad Universitaria "Rodrigo Facio", Costa Rica, 2006.

MÍGUEZ VILAS, Catalina: "La importancia de la luz en las primeras obras dramáticas en prosa de Valle-Inclán (1899-1912)". En *Cuadrante* No. 10 (Revista Cultural de la Asociación de Amigos de Valle-Inclán). Vilanova de Arousa., Gráficas Salnés, S.L., Xaneiro, 2005, p. 127-137.

MILNER GARLITZ, Virginia: "La lámpara maravillosa: humo y luz" . En *Ínsula* 531. Marzo 1991, p. 11-12.

MONGE, Jesús María: "Valle-Inclán y las Bellas Artes 1889-1915" . En *Cuadrante* No. 6 (Revista Cultural de la Asociación de Amigos de Valle-Inclán). Vilanova de Arousa. Gráficas Salnés, S.L., Xaneiro, 2003, p. 20-47.

MONGE, Jesús María: "Rosa de Llamas: Valle-Inclán y Mateo Morral". En revista *Los*

Aliados, Abril 1999-enero 2000. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: www.cervantesvirtual.com. Consultada a lo largo de junio de 2015.☐

MONTESINOS, José F: “ Modernismo, esperpentismo o las dos evasiones”. En *Revista de Occidente*, tomo XV (segunda época). Octubre, Noviembre y Diciembre, 1966. Madrid, 1966, p. 146-165.☐

MONTOLÍO DURÁN, Estrella: *Gramática en la caracterización de Valle-Inclán. Análisis sintáctico, pragmático y textual de algunos mecanismos de caracterización*. Barcelona. Poblagrafic,S.A., 1992.☐

MOREIRA DA SILVA, Alexandra y MARTINS, Xosé: “Na casa do pecado”. En *Valle-Inclán 98 (Las galas del difunto, La cabeza del Bautista, Ligazón, El embrujado)*. Santiago de Compostela. Publicación do IGAEM, 1998,p.36- 39.

MOUNIN, Georges: *Introducción a la semiología*, Barcelona, Anagrama, 1972.

NICOLL, Allardyce. *Historia del Teatro Mundial. Desde Esquilo a Anouilh*. Traducción del inglés por Juan Martín Ruiz-Werner. Tomo I. Madrid, Aguilar, 1964.

NUÑEZ RAMOS, Rafael: *Caracterización semántica del ambiente en Teatro: textos comentados. La rosa de papel de D. Ramón del Valle- Inclán*. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1982.☐

OLIVA, César: *El montaje en el teatro de Valle-Inclán. (1997)*. Málaga, Universidad de Málaga, Aula de Teatro, Seminario de Estudios Teatrales, 1998.

OLIVA, César: “La imagen del teatro de Valle-Inclán en el fin de siglo”. En *Valle- Inclán (1898-1998): Escenarios. Seminario Internacional Universidad de Santiago de Compostela noviembre-diciembre, 1998*. Margarita Santos Zas, Luis Iglesias Feijoo, Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer, editores; con la colaboración del Grupo de Investigación "Valle-Inclán". Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico. Artes Gráficas Litonor, 2000.☐

OLIVA, César: “El teatro de Valle-Inclán hoy”. En *Cuadrante* No. 6 (Revista Cultural De la Asociación de Amigos de Valle-Inclán). Vilanova de Arousa. Gráficas Salnés, S.L., Xaneiro, 2003, p. 79-88.

OLIVA, César: *Teatro español del siglo XX*. Madrid. Editorial Síntesis, S.A., 2004.

OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco: *Historia básica del arte escénico*. Madrid, Cátedra, 2005.

ORTEGA Y GASSET, José: *Idea del teatro*, Madrid, editorial Revista de Occidente, 1958, pág. 41.

PALOMAR, Enric: *La cabeza del Bautista. Ópera*. Programa de Mano del Gran Teatre Liceu, Barcelona, 2009.

PATIÑO EIRÍN, Cristina: "El horizonte modernista: Femeninas de Valle-Inclán y la estética pardobazanianiana de Fin de Siglo". En la revista virtual *El Mensajero*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: www.cervantesvirtual.com. Consultada a lo largo de junio de 2015.☐

PAVIS, Patrice: *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1990.

☐PAZ, Octavio: *La llama doble*. Madrid, Seix Barral, 2001.

PERDOMO MONTELONGO, Unvelina: "El "Grand Guiñol" y el Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte". En *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán. (Bellaterra, del 16 al 20 de noviembre de 1992)*. Manuel Aznar Soler y Juan Rodríguez, editores. Barcelona, Servei de Publicacions, 1995, p. 609-615.

PERDOMO MONTELONGO, Unvelina: "La parodia del pranto gallego en el Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte". En *Cuadrante No. 4* (Revista Cultural de la Asociación de Amigos de Valle-Inclán). Vilanova de Arousa. Gráficas Salnés, S.L., Xaneiro, 2002, p.35-41.

PERDOMO MONTELONGO, Unvelina: *El Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte, de Ramón Ma. del Valle-Inclán y la tradición satírica*. Tesis doctoral dirigida por Dr. Manuel Aznar Soler. Departament de Filologia Espanyola. Facultat de Filosofia i Lletres. Universitat Autònoma de Barcelona. Setiembre de 1998. Edición microfilmada. Biblioteca Xeral. Santiago de Compostela.

PERAL VEGA, Emilio: "Farsa para títeres de Eduardo Blanco-Amor: tradición y vanguardia", en *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, nº 24 , Madrid, 1999, págs. 45-58.

PERAL VEGA, Emilio: "Raíces carnavalescas de la farsa contemporánea", en *Cuadernos de teatro clásico/ Compañía Nacional de Teatro Clásico*, nº 12 (Ejemplar dedicado a: Teatro y carnaval), Madrid, 2000, págs. 207-222.

PERAL VEGA, Emilio: "La pequeña farsa y el teatrillo de títeres", en *Ínsula*, nº 639 (Ejemplar dedicado a: Valle-Inclán en escena), Madrid, 2000, págs. 26-28.

PERAL VEGA, Emilio: "Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)", en *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 29, No. 3, Anuario Valle-Inclán, IV.

2004, págs. 853-858.

PERAL VEGA, Emilio y HUERTA CALVO, Javier: "Valle-Inclán". En *Historia del teatro español* (coordinado por Javier Huerta Calvo), Madrid, Vol. 2 (Del siglo XVIII a la época actual), Gredos, 2003.

PERAL VEGA, Emilio y DOMÉNECH, Fernando: "Siglo XIX". Introducción a cargo de Emilio Peral Vega en *Historia del teatro español* (coordinado por Javier Huerta Calvo), Madrid, Vol. 2 (Del siglo XVIII a la época actual), Gredos, 2003, págs.. 1785-1802.

PERAL VEGA, Emilio y DOMÉNECH, Fernando: "Siglo XX". Introducción a cargo de Emilio Peral Vega y Emilio Doménech, en *Historia del teatro español* (coordinado por Javier Huerta Calvo), Madrid, Vol. 2 (Del siglo XVIII a la época actual), Gredos, 2003, págs.. 2179-2200.

PERAL VEGA, Emilio: "La práctica de la farsa en el teatro cómico de principio de siglo, ¿De qué se venga don Mendo?: teatro e intelectualidad en el primer tercio del siglo XX", en *Actas del congreso internacional conmemorativo del 125 aniversario del nacimiento de Pedro Muñoz Seca*, Coordinado por Alberto Romero Ferrer y Marieta Cantos Casenave 2004, págs. 26-28.


PERAL VEGA, Emilio: "El retablo de la Abadía", en *Ínsula*, nº 712 (Ejemplar dedicado a: Valle-Inclán en escena), Madrid, 2006, págs. 17-18.

PERAL VEGA, Emilio: *La vuelta de Pierrot: Poética moderna para una máscara antigua*, Málaga, Edinexus, 2007.

PERAL VEGA, Emilio: "Los autores y las obras. Del modernismo a la Guerra Civil. Valle-Inclán". En *Historia del teatro breve en España* (coordinado por Javier Huerta Calvo), Madrid - Frankfurt, Iberoamericana -Vervuert, 2008.

PERAL VEGA, Emilio: *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939*, Antropos, 2008.

PERAL VEGA, Emilio: Introducción a *Hamelin / La tortuga de Darwin*, de Juan Mayorga, Madrid, cátedra, 2015, pág. 12.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel: "La cabeza del Bautista, una tradición teatral". Artículo incluido en el *Anuario de estudios filológicos*, Vol. 4, 1981, págs.. 183-195. 

PIMENTA, Helena. "Sobre *La cabeza del Bautista*". En *Valle-Inclán 98 (Las galas del difunto, La cabeza del Bautista, Ligazón, El embrujado)*. Santiago de Compostela, Publicación do IGAEM, 1998, p. 40-45.

PROCHÁZKA, Miroslav: "On the nature of dramatic text", en *Semiotic of drama and theatre, New Perspectives in the theory of drama and theatre*. Ed. By H. Schmid and A.

Van Kesteren. Amsterdam / Philapedlhia. J. Benjamins. 1984, 102-106- (Trad. del inglés: E. Álvarez López). También en BOBES NAVES, C. :*Teoría del Teatro*, Madrid, Arco-Libros, 1997 (57-81).

PORRÚA, María del Carmen: *La Galicia decimonónica en las Comedias bárbaras de Valle-Inclán*. Sada. A Coruña, Ediciós do Castro, 1983.

PREDMORE, Michael P: “La literatura y la sociedad de Valle-Inclán: concepciones liberal y popular del arte” . En *Suma Valleincliniana*. John P. Gabriele, editor. Barcelona. *Anthropos*; Santiago de Compostela, Consorcio de la Ciudad de Santiago de Compostela, 1992, p. 97-125.

RAE: *Diccionario de la Lengua Española (Decimonovena edición)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

RAE: *Nueva Gramática de la Lengua Española (dos volúmenes)* , Madrid, Espasa Libros, 2009.

RAMÓN CORTINA, José: *Ensayos sobre el teatro moderno*, Madrid, Gredos, 1983.

RAYNAUD, Maurice: *Les médecins au temps de Molière*, Didier et C^{ie}, Paris, 1862 .

REIS, Carlos: *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, Gredos, 1981.

REYES, Rafael: *Diccionario Francés-Español y Español-Francés*. Madrid, Editorial Reyes, 1951.

RIQUER MORENA, Martín [De] y VALVERDE PACHECO, José María: *Historia de la Literatura Universal*, Barcelona, Planeta, Vol. 8 (*La entrada en el siglo XX*), 1991.

RISCO, ANTONIO: “Leer a Valle-Inclán” . En *Ínsula* 531. Marzo 1991, p. 1-2.

RISCO, ANTONIO: *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en 'El ruedo ibérico'* Madrid. Editorial Gredos, 1986.¶

RÓDENAS DE MOYA, Domingo: *Travesías vanguardistas*, Madrid, Devenir (Ensayo), 2009.

ROMERA CASTILLO, José: “Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)”. En *Actas del XIII Seminario Internacional de SELITEN@T*. Madrid, Visor, 2004.

ROMERA CASTILLO, José: “Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI”. En *Actas del XXI Seminario Internacional del SELITEN@T*, Madrid, Verbum, 2004.

ROMERA CASTILLO, José: *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*. Madrid, UNED, 2011.

RUBIA BARCIA, José: "Valle-Inclán y la literatura gallega" . En *Revista Hispánica Moderna*. Año XXI. Abril, Julio, Octubre, **No** 2, 3-4, 1955. Hispanic Institute. Columbia University. U.S.A., 1955.☐

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús: *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Madrid, Espasa Calpe (Clásicos castellanos nueva serie, 37), 1996.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús: "Introducción al *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*", de Ramón del Valle-Inclán. Edición del Círculo de Lectores, Barcelona, Industria Gráfica S.A., 1992.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús: "Una actriz apasionada para un texto apasionante: Mimi Aguglia y Valle-Inclán. Notas sobre el estreno de *La cabeza del Bautista*". En *Valle-Inclán, hoy. Estudios críticos y biográficos*. Leda Schiavo, editora. Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares. Gráficas ALGORAN,S.A., 1993, p. 71-85.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús: "Introducción a la edición crítica del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*", de Ramón del Valle-Inclán. Madrid, Espasa-Calpe, 1996.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús: "*La rosa de papel* o una corona de pensamientos para la *Traviata*". En *Valle-Inclán Universal. La otra teatralidad. Actas del XI Congreso de Literatura Española Contemporánea*. Universidad de Málaga, 9, 10, 11, 12 y 13 de noviembre de 1998. Cristóbal Cuevas García, editor. Imagrafi Impresores, 1999, p. 171-184.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús: "La lógica de la superstición en El embrujado de Valle-Inclán". En la revista *Anales de la literatura española contemporánea*. Volumen 111, 2003, p. 1231609-1541640.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús: "Las siluetas de los Autos de Valle-Inclán" . En *Valle-Inclán en el siglo XXI. Actas del Segundo Congreso Internacional. 20, 21 y 22 de noviembre de 2002*. Universidad Autónoma de Barcelona. Manuel Aznar Soler y Ma. Fernanda Sánchez-Colomer., editores. Sada, A Coruña. Ediciós do Castro, 2004, p. 103-124.☐

RUIBAL, Eulogio R.: "O cinema e o Retablo de Valle-Inclán". En *Cuadrante* No.9 (Revista Cultural de la Asociación de Amigos de Valle-Inclán). Vilanova de Arousa. Gráficas Salnés, S.L., Xullo, 2004, p. 54-63.☐

RUIZ FERNÁNDEZ, Ciriaco: *El léxico del teatro de Valle-Inclán (Ensayo interpretativo)*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981.

RUIZ RAMÓN, Francisco: *Historia del Teatro Español*, Madrid, Cátedra, 1986.

RUIZ RAMÓN, Francisco: "Breve reflexión sobre el problema del Esperpento". En *Valle- Inclán. Nueva valoración de su obra. (Estudios críticos en el cincuentenario de su muerte)*. Clara Luisa Barbeito, editora. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, S.A., 1988, p. 227-232.

SALINAS, Pedro: "Significación del Esperpento o Valle Inclán, hijo pródigo del 98". En *Cuadernos Americanos*, v. 2., UNAM, México, 1947, p. 219-244.

SALPER, Roberta L.: *Valle-Inclán y su mundo*. Amsterdam, Editions Rodopi B.V., 1988.

SÁNCHEZ-COLOMER, María Fernanda: "El estreno de La cabeza del Bautista (1925)" . En *Valle Inclán, el teatro y la oratoria: cuatro estrenos barceloneses y una conferencia. Ventolera 2*. Barcelona, A&M Grafic, 1997, p. 67-87.

SANTOS SAZ, Margarita: "Estéticas de Valle-Inclán: Balance crítico". En *Ínsula* 531, marzo 1991, p. 9-10.☐

SAZ, Agustín [del]: *El teatro de Valle Inclán*. Barcelona, Industrial Gráfica, 1950.☐

SCHIAVO, Leda: "La estética del recuerdo en Valle-Inclán". En *Ínsula* 531, marzo 1991, p.12-13.

SCHIAVO, Leda: "El camino del grotesco en Valle-Inclán". En *Valle-Inclán Universal. La otra teatralidad". Actas del XII Congreso de Literatura Española Contemporánea*. Universidad de Málaga, 9 al 13 de noviembre de 1998. Cristóbal Cuevas García, editor. Imagrafi Impresores, 1999, p. 75-92.☐

SECO SERRANO, Carlos: "Valle-Inclán y la España oficial". En *Revista de Occidente*, tomo XV (segunda época). Octubre, Noviembre y Diciembre, 1966. Madrid, 1966, p. 203-224.☐

SEGURA COVARSI, Enrique: *Los ciegos de Valle-Inclán*. Badajoz, Imprenta de la Diputación Provincial de Badajoz, 1972(a).

SEGURA COVARSI, Enrique: *Las acotaciones dramáticas de Valle-Inclán (Ensayo estilístico)*. Badajoz, Imprenta de la Diputación Provincial de Badajoz, 1972(b).

SERRANO ALONSO, Javier: "La conciencia artística en Valle-Inclán. Unas declaraciones olvidadas de 1904" . Universidad de Santiago de Compostela, diciembre de 1999. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:www. cervantesvirtual.com. Consultado a lo largo de junio de 2015.

SIMÓN, Antonio F.: "O reto da mirada poliédrica" . En *Valle-Inclán 98 (Las galas del*

difunto, La cabeza del Bautista, Ligazón, El embrujado). Santiago de Compostela, Publicación do IGAEM, 1998, p. 27-29.▯

SITO ALBA, Manuel: *Análisis de la Semiótica Teatral*, Madrid, UNED, 1987, pág.

SMITHER, William J.: *El mundo gallego de Valle- Inclán. Estudio de toponimia e indicaciones localizantes en las obras gallegas*. Sada, A Coruña, Ediciós do Castro, 1986.

SOBEJANO, Gonzalo: *Forma literaria y sensibilidad social (Mateo Alemán, Galdós, Clarín, el 98 y Valle-Inclán)*. Madrid, Editorial Gredos, 1967.

SOBEJANO, Gonzalo: “Luces de bohemia: elegía y sátira”. En Mainer, José Carlos: *Historia y crítica de la Literatura Española. Modernismo y 98*. Barcelona. Editorial Crítica, S. A., 1979, p. 320-325.▯

SPANG, Kurt: *Teoría del drama*, Navarra, EUNSA, 1991.

SPERATTI PIÑERO, Emma Susana: “De la Guerra carlista a El ruedo ibérico” . En Mainer, José Carlos: *Historia y crítica de la Literatura Española. Modernismo y 98*. Barcelona. Editorial Crítica, S. A., 1979, p. 326-331.

SPERATTI PIÑERO, Emma Susana: “Los últimos artículos de Valle-Inclán” . En *AIH, Actas I*, 1962, Centro Virtual Cervantes.

STEVENSON, Angus (editor): *Oxford Dictionary of English (Third Edition)*, Oxford University Press, 2010.

TEATRO DE LA ABADÍA, Archivo del servicio de Prensa y Comunicación. Programa de mano del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, obra representada el 14/02/1995

TEATRO DE LA ABADÍA: “Dossier de prensa: 20 años”, temporada 2014-2015.

THOMASSEAU, Jean-Marie: “Pour une analyse du para-texte théâtral. (Quelques éléments du para-texte hugolien)”, en *Littérature*, 53, février 1984 (79-103). (Trad. del francés: Jesús G. Maestro). También en BOBES NAVES, C. : *Teoría del Teatro*, Madrid, Arco-Libros , 1997 (84-118) .

TRABANT, Jürgen: *Semiología de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1975.

TROUILLHET MANSO, Juan: “Valle-Inclán y Shakespeare: el teatro bárbaro y el esperpento”. En Revista virtual *El Pasajero*, estío 2004. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: www.cervantesvirtual.com. Consultada a lo largo de junio de 2015.

- UBERSFELD, Anne: *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1993.
- VALLE-INCLÁN, Joaquín: *Valle Inclán. Genial, antiguo y moderno*, Barcelona, Espasa (Planeta), 2015.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María (del): *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Madrid, Rivadeneyra, 1927, Volúmen IV de su *Ópera Omnia*.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María (del): *El retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Madrid. Colección Austral. Editorial Espasa-Calpe, S.A., 1961.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María (del): *El retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Edición crítica de Jesús Rubio Jiménez. Madrid. Editorial Espasa-Calpe, S.A., 1996.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María (del): *La lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa-Calpe (Colección Austral, nº 368), 1995.
- VÁZQUEZ, Etelvino. *La interpretación en Valle-Inclán. (1997)*. Aula de Teatro. Seminario de Estudios Teatrales, Málaga, Universidad de Málaga, 1998.
- VELTRUSKY, Jirí: "Dramatic Text as a Component of the Theatre", en Matejka, L. and Titunic, I.R. (eds.), *Semiotics of Art. Prague School Contributions*. Cambridge Mass. Mit Pres, 1976 (91-117). (Trad. del checo: Lubomir Bartos). También en BOBES NAVES, C.: *Teoría del Teatro*, Madrid, Arco-Libros , 1997 (31-55).
- WILDE, Oscar: *Salomé*, Madrid, Valdemar, 1997
- ZAHAREAS, Anthony N.: "The absurd, the grotesque, and the esperpento" . En *Ramón del Valle-Inclán. An appraisal of his life and Works*. New York. Las Américas PublishingCo., 1968, p.78-108.
- .ZAHAREAS, Anthony N.: "El esperpento: extrañamiento y caricatura". En Mainer, José Carlos: *Historia y crítica de la Literatura Española. Modernismo y 98*. Barcelona. Editorial Crítica, 1979, p. 315-319.
- . ZAHAREAS, Anthony N.: "El esperpento como proyecto estético". En *Ínsula* 531, marzo 1991, p.32.
- ZAMORA VICENTE, Alonso: "Satanismo y religiosidad en las *Sonatas*". En Mainer, José Carlos: *Historia y crítica de la Literatura Española. Modernismo y 98*. Barcelona, Editorial Crítica, 1979, p. 310-315.
- ZAMORA VICENTE, Alonso: *La realidad esperpéntica*, Madrid, Gredos, 1987.
- ZAMORA VICENTE, Alonso: "Transgresiones e infracciones literarias y procesos intertextuales en Valle-Inclán". En *Valle-Inclán. Nueva valoración de su obra. (Estudios*

críticos en el cincuentenario de su muerte). Clara Luisa Barbeito, editora. Barcelona. Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, p. 153- 167.

ZAMORA VICENTE, Alonso: “Valle-Inclán, novelista por entregas”. En revista virtual *El Pasajero*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: [www. cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com). Consultada a lo largo de junio de 2015.

☞ ZAVALA, Iris: *La musa funambulesca de Valle-Inclán (Poética de la carnavalización)*. Madrid, Editorial Orígenes, 1990.
